

# **Luova mieli**

## **- Lähikuvassa muusikoiden luomisprosessit**

Pro gradu -tutkielma  
Mikko Heiskanen  
Huhtikuu 2008  
Helsingin yliopisto  
Käyttäytymistieteellinen tiedekunta  
Kasvatustieteen laitos  
Ohjaaja: Leila Pehkonen

# SISÄLLYSLUETTELO

<b>1. JOHDANTO</b>	<b>1</b>
1.1 VIRITYS	1
1.2 TUTKIMUKSEN TAUSTA	2
1.3 TUTKIMUKSEN RAKENNE	3

## OSA I LUOVUUSTUTKIMUKSEN KENTTÄ

<b>2. LUOVUUS</b>	<b>6</b>
2.1 LUOVUUDEN TUTKIMUKSEN HISTORIA	6
2.2 LÄHESTYMISTAPOJA LUOVUUDEN TUTKIMUKSEEN	9
2.3 LAHJAKKUUTTA LUOVUUTTA VAI KYVYKKYYTTÄ?	13
2.4. LUOVUUDEN YHTEISÖLLINEN ULOTTUVUUS	15
2.5 LUOVUUS YKSILÖN OMINAISUUTENA	19
2.6 ERITYISALAN RAJAT YLITTÄVÄ LUOVUUS	22
<b>3. LUOMISPROSESSIN JÄLJILLÄ</b>	<b>24</b>
3.1 LUOMISPROSESSIN NELIVAIHEMALLI	25
3.2 NELIVAIHEMALLIN TÄYDENNYS – ALAPROSESSIT	26
3.3 LUOMISPROSESSI JA FLOW - KOKEMUS	27
<b>4. MITEN YMMÄRTÄÄ MUSIIKILLISTA LUOVUUTTA</b>	<b>29</b>
4.1 MUSIIKKI JA SEN LUONNE	30
4.2 MUSIIKILLISEN TOIMINNAN ULOTTUVUUDET	31
4.3 MUSIIKILLINEN AMMATTITAITO	32

## OSA II TUTKIMUKSEN TOTEUTUS

<b>5. TUTKIMUSKYSYMYKSET</b>	<b>36</b>
<b>6. FENOMENOLOGIS-HERMENEUTTINEN TUTKIMUSPERINNE</b>	<b>37</b>

<b>7. STIMULOITU TEEMAHAASTATTELU</b>	<b>40</b>
7.1 HAASTATELTAVIEN MUUSIKOIDEN VALINTA	42
7.2 HAASTATTELUN TOTEUTUS	43
7.2.1 Haastattelun teemat	44
7.2.2 Haastattelun stimulointi	47
7.2.3 Tarkantavat haastattelut	48
7.3 HAASTATTELUN KULKU	49
7.4 AINEISTON KUVAUS	51
<b>8. ANALYYSIN MONIMUOTOISUUS</b>	<b>53</b>
8.1 AINEISTON JA TEOREETTISTEN MALLIEN VERTAILU	55
8.2 AINEISTOLÄHTÖINEN TARKASTELU	56
8.2.1 Aineiston luokittelu ja luokkien koodaaminen	58
8.2.2 Prosessikohtainen tarkastelu	59
8.3 KATEGORIAKOHTAINEN TARKASTELU	62
8.3.1 Katgoria I: Vaiheet ennen oivallusta	64
8.3.2 Katgoria II: Oivallusvaihe	67
8.3.3 Katgoria III: Oivalluksen jälkeinen prosessi	72
8.4 PROSESSIIN VAIKUTTAVIEN TEKIJÖIDEN MERKITYSTEN ANALYYSI	77
<b>OSA III TUTKIMUKSEN TULOKSET</b>	
<b>9. MUUSIKOIDEN LUOMISPROSESSIN ETENEMINEN</b>	<b>82</b>
9.1 LUOMISPROSESSI JA TILA-KÄSITE	82
9.2 LUOMISPROSESSIN POTENTIAALIN MÄÄRITTÄVÄ TILA	86
9.2.1 Erityisalan hallinta potentiaalina	87
9.2.2 Musiikilliset kokemukset ja kypsytävä potentiaali	88
9.2.3 Ulkomusiikilliset kokemukset potentiaalina	89
9.3 PROSESSIA RAJAAVA TILA	91
9.3.1 Toteuttamista rajaavat tekijät	93
9.3.2 Sisältöä rajaavat tekijät	93
9.3.3 Tiedostamattomat rajaavat tekijät	94
9.4 PROSESSIA SUUNTAAVA TILA	95
9.4.1 Ydinoivallukset ja flow-kokemus	97
9.5 PROSESSIN MÄÄRITTÄMÄ TILA	99
9.5.1 Oivallusten työstämistä ja todentamista	100
9.5.2 Oivallusketjut	101
9.6 POHDINTA LUOMISPROSESSIN ETENEMISESTÄ	104

<b>10. MIKÄ TEKEE PROSESSISTA LUOVAN?</b>	<b>107</b>
<b>10.1 VAATIMUSTASO JA KRIITTISYYS</b>	<b>108</b>
10.1.1 Sisäinen standardi	109
10.1.2 Yksilötason luovuudesta kulttuuritason luovuuteen	111
<b>10.2 YKSILÖN OMINAISUUDET PROSESSISSA</b>	<b>113</b>
10.2.1 Erityisalan hallinta	113
10.2.2 Kokonaisuuksien hahmottaminen	115
<b>10.3 PROSESSIN POTENTIAALI</b>	<b>113</b>
10.3.1 Luovuus – jatkuvan työnteon tulosta?	117
10.3.2 Prosessin dynaamisuus ja ideoista luopuminen	120
<b>10.4 VARIAATIO</b>	<b>121</b>
10.4.1 Variaatio elämässä	121
10.4.2 Rutiinien rikkominen	123
<b>10.5 POHDINTA PROSESSIN LUOVUUDESTA</b>	<b>124</b>
 <b>11. TUTKIMUKSEN JOHTOPÄÄTÖKSET JA ARVIOINTI</b>	 <b>126</b>
<b>11.1 TUTKIMUSMENETELMÄT</b>	<b>126</b>
<b>11.2 PROSESSIN ETENEMINEN TILASSA TAPAHTUVINA MUUTOKSINA</b>	<b>126</b>
<b>11.3 PROSESSIN LUOVUUDEN ARVIOINTI</b>	<b>128</b>
<b>11.4 TUTKIMUKSEN LUOTETTAVUUDESTA</b>	<b>129</b>
 <b>12. LOPPUSANAT</b>	 <b>129</b>
 <b>LÄHTEET</b>	 <b>131</b>



Tiedekunta/Osasto Fakultet/Sektion – Faculty		Laitos Institution – Department	
Käyttätymistieteellinen tiedekunta		Kasvatustieteen laitos	
TekijäFörfattare – Author			
Heiskanen, Mikko Matias			
Työn nimi Arbetets titel – Title			
Luova mieli — lähikuvassa muusikoiden luomisprosessit			
Oppiaine Läroämne – Subject			
Kasvatustiede			
Työn laji Arbetets art – Level	Aika Datum – Month and year	Sivumäärä Sidoantal – Number of pages	
Pro gradu -tutkielma	Huhtikuu 2008	130 + 6	
Tiivistelmä Referat – Abstract			
<p>Tässä työssä tutkittiin muusikoiden luomisprosessia. Tutkimusaiheen valintaan vaikutti luovuuden osakseen saama huomio yhteiskunnallisessa keskustelussa. Luomisprosessia tarkasteltiin aineistolähtöisesti, koska tutkimuksen aikana havaittiin, että luomisprosessia kokonaisuutena kuvaavat teoreettiset mallit eivät tarjonneet riittäviä välineitä muusikoiden luomisprosessin tarkasteluun. Tutkimuksessa luomisprosessiksi määriteltiin prosessi, jonka seurauksena oli syntynyt teos, jonka muusikko koki itselleen uutena. Ilmiön tarkastelua ohjasivat seuraavat tutkimuskysymykset: 1) Miten muusikoiden luomisprosessi etenee? 2) Mikä tekee prosessista luovan? Tutkimuksen pääpaino oli ensimmäisessä kysymyksessä, koska tavoitteena oli mallintaa muusikoiden luomisprosessi.</p> <p>Tutkimusaineisto kerättiin haastatteleamalla viittä ammattimuusikkoo, jotka musiikkialan asiantuntija oli määritellyt teostensa perusteella luoviksi. Haastattelun teemat liitettiin koskemaan kunkin muusikon hiljattain toteutunutta luomisprosessia. Prosessissa syntynyttä teosta käytettiin haastattelun stimulanttina. Haastattelun pääteemat käsittelivät muusikon konkreettista toimintaa, kognitiivista toimintaa sekä affektiivisia kokemuksia prosessin aikana. Sivuteemoja olivat muiden muassa muusikon tavoitteet sekä prosessin etenemistä edistävät ja estävät tekijät. Haastatteluaineisto analysoitiin aineistolähtöisesti. Luomisprosessin käsitteellistämiseksi ja mallintamiseksi tutkimuksessa nojaututtiin fenomenologis-hermeneuttiseen tulkintaan. Varsinaisten haastattelujen lisäksi suoritettiin täydettäviä haastatteluja, joilla varmistettiin, että muusikon antama kuvaus oli ymmärretty oikein. Täydentäviä haastatteluja suoritettiin myös aineiston analysoinnin ja tulosten johtamisen yhteydessä. Tällä pyrittiin lisäämään tulkintojen ja johtopäätösten luotettavuutta.</p> <p>Tutkimuksen tuloksena syntyi nelitasoinen luomisprosessin etenemistä kuvaava malli. Tasoja määritettiin tila-käsitteen avulla. Prosessin määrittelyssä käytetyt tasot olivat 1) prosessin potentiaalinen määrittävä tila, 2) prosessia rajaava tila, 3) prosessia suuntaava tila sekä 4) prosessin määrittämä tila. Prosessin etenemistä kuvattiin tilassa tapahtuvina muutoksina. Prosessin luovuuteen vaikuttaviksi tekijöiksi havaittiin prosessin dynaamisuus, muusikon toiminta suhteessa sisäiseen standardiinsa sekä muusikon ajatteluun variaatiota aiheuttavat tekijät.</p> <p>Tutkimuksessa käytetty haastattelumenetelmä osoittautui hyvin luomisprosessin tarkasteluun soveltuvaksi. Näin sitä voitaneen soveltaa myös muihin konteksteihin kohdistuvassa luomisprosessin tutkimuksessa. Myös tutkimuksen tuloksena syntynyt luomisprosessin etenemistä kuvaava malli soveltunee pohjaksi lähtökohdiltaan erilaisten luomisprosessien tarkasteluun. Malli mahdollistaa luomisprosessin tarkastelun kokonaisuutena antaen samalla oikeutuksen prosessin dynaamisuudelle.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords			
Luovuus, luomisprosessi, musiikki			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Helsingin yliopiston käyttätymistieteellisen tiedekunnan kirjasto			



Tiedekunta/Osasto Fakultet/Sektion – Faculty		Laitos Institution – Department	
Faculty of Behavioral Sciences		Department of Education	
Tekijä/Författare – Author			
Heiskanen, Mikko Matias			
Työn nimi Arbetets titel – Title			
The Creative Mind — a Close-up of Musicians' Creative Processes			
Oppiaine Läroämne – Subject			
Educational Sciences			
Työn laji Arbetets art – Level	Aika Datum – Month and year	Sivumäärä Sidoantal – Number of pages	
Master's Thesis	April 2008	130 + 6	
Tiivistelmä Referat – Abstract			
<p>This work studied the creative process of musicians. The subject was chosen partly due to the attention given to creativity in social discussion. The approach was material-based, because during the work it became clear that the theoretical models describing the creative process in general did not provide adequate tools for the examination of musical creation. In this study, the creative process was defined as a process, which generated a work found by the musician novel to him or her. There were two principal research questions: 1) How does the creative process of musicians progress? 2) What makes a process creative? The main emphasis was on the first question, because the study aimed at modeling the creative process of musicians.</p> <p>The material for this study was collected by interviewing five professional musicians, each qualified by an expert of music to be creative. The interviews were thematically linked with each musician's recently implemented creative process. The work generated in the process was used as a stimulant in the interview. The main themes of the interview dealt with the musician's concrete action, cognitive functioning and affective experience during the process. Secondary themes included his or her goals as well as the factors that enhanced or inhibited the process. A material-based analysis was made of the interviews. The conceptualization and modelling of the creative process was founded on a phenomenological-hermeneutic interpretation. In addition to the primary interviews, also supplementary interviews were made in order to ensure that the description of the musician was understood correctly. Further supplementary interviews were made when the material was analyzed and results were deduced. This aimed at increasing the reliability of interpretations and conclusions.</p> <p>The study resulted in a four-level model representing the progress of a creative process. The levels were defined by means of the conception of state. The levels used in defining the process were 1) the state determining the potential of the process, 2) the state delimiting the process, 3) the state orienting the process, and 4) the state determined by the process. The progress of the process was described as changes taking place in the state. It was discovered that the factors having an effect on the creativity of the process were the dynamism of the process, the musician's work in relation to his or her inner standard and the impulses that caused variation in the musician's thinking.</p> <p>The interview method used in this study proved to be a very suitable tool in an examination of a creative process. Thus it may well be applicable in other research contexts associated with creative processes. The outcome of this study, the model of the progress of a creative process, should also provide a feasible basis for the examination of different kinds of creative processes. It enables a comprehensive examination of a creative process, simultaneously justifying the dynamic nature of the process.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords			
Creativity, creative process, music			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
University of Helsinki Faculty of Behavioral Sciences Library			

# 1. JOHDANTO

## 1.1 VIRITYS

*Minulla on puoli tuntia aikaa, ennen tärkeää tapaamista. Istun tapaamispaikaksi sovitussa kahvilassa, juon kahvia ja poltan tupakkaa. Aikani kuluksi kaivan laukustani Dostojevskin elämänkerran. Alkusanojen sisältö on minulle jo entuudestaan tuttu, joten siirryn suoraan ensimmäiseen lukuun. Ensimmäinen lause on mielestäni kaunis: ”Korvit leijailevat tasangon yllä.” Jatkan lukemista eteenpäin, mutta tuo lause ei jätä minua rauhaan. Minut valtaa sähköinen olo. Aivan kuin itse seisaisin tuolla tasangolla. Ajatuksia tulvii mieleeni ja tasangon tunnelma syvenee. Päätän siirtää tapaamista ja kiiruhdan kotiin. Koko ajan pelkään, että ajatus karkaa ja tunnelma katoaa. Kotiin päästyäni laitan puhelimen äänettömälle koska en halua, että minua häiritään.*

*Olen ikävoinyt tätä oloa, koska viime kerrasta on kulunut jo kolme kuukautta. Monesti olen yrittänyt saada itsestäni jotain irti, mutta turhaan. Ajan puutteesta se ei ole johtunut, sillä aikaa minulla on ollut enemmän kuin tarpeeksi. Nyt tilanne on kuitenkin toinen. Istun pianon ääreen ja tapailen koskettimia tavoittaakseni tunnelman. Mieleni täyttyy ideoista ja kuulen kuinka soinnut seuraavat toisiaan. Kappaleen kaari ja melodiat alkavat selkeytyä. Viuluja seuraa vaskipuhaltimet, kunnes aggressiivinen lyömäsoitinsektio yllättäen synkentää maiseman, mutta vain hetkeksi. Kuulen kuinka rummut pikkuhiljaa rauhoittuvat ja antavat tilaa jälleen jousisoittimille. Mielessäni musiikki on valmista. Näen kuinka korpit leijailevat sumuisen tasangon yllä. Sumussa kävelee ihmisiä. Sumu on niin sankkaa että vasta kohdatessaan ihmiset pystyvät erottamaan toistensa kasvot. Heitä tarkkaillaan. Elän tuota tunnelmaa ja tiedän miltä se kuulostaa. Haluan jokaisen yksityiskohdan kuuluvan musiikistani.*

*Vilkaisen kelloani ja huomaan sen olevan kaksi yöllä. Aika menetti jo kauan sitten merkityksensä. Huomenna on aikainen aamu, mutta en voi mennä nukkumaan ennen kuin kaikki on kirjoitettu muistiin. Kokemuksesta tiedän, että on äärimmäisen raskasta herätä ja huomata, että pää on yön aikana vaihtunut. Ideat eivät ole enää läsnä ja kaikki tuntuu tyhjältä. Myös hyvä olo on poissa. Tänään tilanne on kuitenkin toinen. Olen tavoittanut sen mitä halusin. Hetki tasangolla on ammennettu tyhjiin. En tiedä koko maailmassa tämän hienompaa tunnetta. Kappale on minulle valmis.*

Tämän tutkimuksen kohde on muusikoiden luomisprosessit. Edellä esittämäni luomisprosessi on osittain kuvitteellinen, mutta kuvaa hyvin viiden haastattelemani muusikon esiin tuomia luomisprosessiin liittyviä tekijöitä. Kuvaus luo konkreettisen lähtökohdan muusikoiden luomisprosessin tarkastelulle. Kuvauksen tärkeys ei kohdistu kuitenkaan ainoastaan sen sisältöön, vaan myös sen lukijalle tarjoamaan mahdollisuuteen kuvitteellisesti samaistua muusikon luomisprosessiin. Tutkimuksen toteuttamisen kannalta koin ensisijaisen tärkeäksi tutustua siihen merkityksillä latautuneeseen kokemusmaailmaan, jossa muusikot elävät. Halusin ymmärtää muusikoiden luomisprosessia heidän omasta lähtökohdastaan. Jotta muusikoiden omat kokemukset

välittyisivät myös lukijalle, olen käyttänyt tutkimusraportissani paljon muusikoiden suoria lainauksia. Luovuus on paljon muutakin kuin loistokkaita sävellyksiä, maalauksia tai muita taideteoksia. Näin ollen muusikon elämyksen tavoittaminen voi tarjota lukijalle tartuntapintaa myös omiin kokemuksiin – niihin pieniin ja suuriin luovuuden elämyksiin. Omalla kohdallani tutustuminen muusikoiden kokemusmaailmaan vaikutti koko tutkimusprosessiin ja sen toteutukseen. Tutkijan rooli muuttui tutkimusprosessin aikana oppijan rooliksi ja tutkimuksesta muodostui oma luova prosessini.

## ***1.2 TUTKIMUKSEN TAUSTA***

Arkisimmillaan voidaan katsoa, että kaikki aikaansaannokset, jotka yksilö kokee uusiksi ja omaperäisiksi ovat luovuuden tuotetta. Vastapainona niin sanotulle jokamiehen luovuudelle voidaan luovuutta tarkastella myös kyvykkyyden korkeimpana muotona, jonka seurauksena syntyy koko toimintakulttuuria muuttavia aikaansaannoksia. Luovuudesta puhutaan paljon. Tosin yritysmaailmassa ja kasvavassa määrin myös koulutukseen liittyvässä julkisessa keskustelussa käytetään luovuuden yhteydessä käsitteitä innovaatio ja innovatiivisuus. Itse uskallan väittää, että kyse on pohjimmiltaan samasta ilmiöstä. Luovuuden ympärillä käytävää keskustelua leimaa pääsääntöisesti yksi piirre. Luovuus esitetään yksilön tai yhteiskunnan tärkeänä ominaisuutena, jonka seurauksena syntyy jotain uutta ja merkittävää. Väitteessä ei itsessään ole mitään väärää. Ongelma on siinä, että näkemyksiä esittäessä hyvin harvoin otetaan kantaa siihen mitä todella on luovuus, mitä se edellyttää ja millainen on se prosessi, jonka seurauksena syntyy jotain uutta ja erilaista. Vielä harvempi tuo esiin tosiasia, että luomisprosessi on ilmiö, jonka parissa luovuuteen vuosikymmeniä paneutuneet tutkijatkin ovat joutuneen pääsääntöisesti levittelemään käsiään.

Syitä siihen miksi valitsin tutkimukseni kohteeksi juuri luovat prosessit on useita. Ensimmäinen lienee se, että pidän haasteista. Toinen syy liittyy kasvatustieteelliseen koulutukseeni. Luovuus on ilmiö, joka on liitettävissä niin oppimiseen, koulutuksen suunnitteluun, kuin didaktiikkaankin liittyviin kysymyksiin. Itselläni on vankka uskomus siihen, että tutkimus, joka auttaa ymmärtämään luovaa prosessia edes hieman paremmin, on käännettävissä kasvatuksen ja koulutuksen eduksi. En voi myöskään kieltää, etteikö viimeisen vuoden ajan vilkkaana käynyt keskustelu ”innovatiivisen huippuyliopiston” perustamisesta olisi innostanut minua selvittämään mistä luovassa prosessissa on todella kysymys. Jopa neutraalistakin näkökulmasta katsottuna voidaan todeta, että



huippuyliopisto hanketta on markkinoitu lähinnä oletetulla lopputuloksella ottamatta varsinaisesti kantaa siihen, millaisen prosessin kyseisen lopputuloksen saavuttaminen vaatii.

Kolmas syy tutkimusaiheen valintaan on henkilökohtainen. Luovuus on kiehtonut minua jo lapsuusvuosista asti. Ensimmäiset muistoni luovuudesta, ovat hetket, jolloin vierestä ihaillen seurasin, kun taiteilija isäni loi pensselillä maailman kauneimpia maisemia. Itsekin innostuin ja edelleenkin lapsuudenkotini seiniä koristaa neljävuotiaana akvarelleilla maalamani tenniksen pelaaja ja junanlähettäjä. Itse pidän erityisesti junanlähettäjästä. Maalauksessa leveästi hymyilevä junan lähettäjä heilauttaa lähetysmerkkiä takana viilettävälle pitkälle värikkäälle junalle. Sommitelmasta mielenkiintoisen tekee omenapuu, herkkutatti ja mattojen tamppausteline, jotka olen sijoittanut yhteen riviin maalauksen alareunaan. Maalausta katsoessani olen monesti miettinyt, miten päädyin tähän vähintäänkin mielenkiintoiseen ratkaisuun ja miltä maalauksen tekeminen ylipäättään tuntui. Päällimmäisenä kysymyksenä mieltäni on vaivannut, ”mihin olen kadottanut tuon luovuuden tunteen?”. Syitä olen etsinyt muun muassa yhdenmukaistavasta koulutusjärjestelmästä, perfektionistisesta luonteestani, ylenpalttisesta analyyttisyydestäni sekä urheilusta, joka jo nuorella iällä lopetti taideharrastukseni. Syyllistä en ole vielä saanut selville. Samaan aikaan olen sivusta seurannut kun isäni jatkaa maalaamistaan, suunnittelija - avovaimoni laatii uusia sisustussuunnitelmia ja muusikkoystäväni säveltävät uutta musiikkia vuodesta toiseen. Tämä hieman katkerakin kiinnostukseni luovuuteen ja sen mysteeriiin vaikutti myös omalta osaltaan tutkimusaiheen valintaan.

### ***1.3 TUTKIMUKSEN RAKENNE***

Jos tutkimuksen aloitushetkeksi määritellään ensimmäinen yritykseni tieteellisesti tavoittaa luomisprosessi, joudutaan palaamaan vuoteen 2003. Näin ollen tätä kirjoittaessani tutkimusprosessin voidaan katsoa kestäneen yli viisi vuotta. Ensimmäisessä yrityksessäni kyse oli pro seminaarityöstä, joka jäi varsin pienimuotoiseksi luomisprosessin teoreettiseksi tarkasteluksi. Kyseisen tutkimuksen anti oli lähinnä tutustuminen luovuuden tutkimukseen ja teoreettisiin näkemyksiin. Negatiivisena vaikutuksena voidaan pitää tutkimuksen myötä muodostuneiden teoreettisten näkökulmien vaikutusta omiin tulkintatapoihini, joista pro gradu-tutkielmaa tehdessäni oli hyvin vaikea päästä eroon. Hyvin pitkään yritin väkisin tunkea muusikoiden luomisprosessia valmiiksi rakennettuun malliin, kuitenkin siinä tyydyttävästi onnistumatta. Epäonnistumisen seuraukset olivat

kuitenkin tutkimukseni lopputuloksen kannalta ainoastaan myönteisiä. Valmiiden luomisprosessin mallien huono soveltuvuus muusikoiden luomisprosessin tarkasteluun johti teoreettisista lähtökohdista luopumiseen ja aineistolähtöiseen tarkastelunäkökulmaan. Aineiston käsittelyä ohjasi kaksi tutkimuskysymystä: 1) Miten muusikoiden luomisprosessi etenee? 2) Mikä tekee prosessista luovan?

Aineistolähtöisyys, vaikutti kaikkiin tutkimukseni vaiheisiin ja näkyy selkeästi myös tutkimusraportissa. Aineistoni koostui viiden ammatti muusikon haastattelusta sekä tarkentavien haastatteluiden pohjalta laatimistani muistiinpanoista. Ajautuminen muusikoiden pariin tapahtui sattumalta. Muusikko ystäväni kautta avautui mahdollisuus, varsin arvostetuista muusikoista koostuvan kohdejoukon muodostamiseen. Tartuin tilaisuuteen, koska tutkimusta suunnitellessani oletin, että musiikki on taiteenala, jossa luovuus on helposti tunnistettavissa. Tekemäni tulkinta on kyseenalaistunut tutkimuksen edetessä useita kertoja.

Tutkimus raportti jakautuu kolmeen osaan: I) Luovuustutkimuksen kenttä, II) Tutkimuksen toteutus, III) Tutkimuksen tulokset. Seuraavassa kuvaan tutkimukseni rakennetta raportin mukaisessa järjestyksessä.

Tutkimuksen lähtökohdat muodostuu luovuuden, luomisprosessin, ja musiikillisen toiminnan teoreettisesta tarkastelusta. Teoria esiintyy tässä tutkimuksessa kuitenkin perinteisiin opinnäytetöihin verrattuna poikkeavassa merkityksessä. Tämä johtuu siitä, että tutkimukseni tulokset eivät pohjaudu teoreettisiin lähtökohtiin. Näin ollen teoreettisessa tarkastelussa keskityn lähinnä kuvaamaan luovuustutkimuksen kenttää, historiaa, sen kohtaamia ongelmia sekä sille asetettuja haasteita. Tämän lisäksi tuon esiin näkökulmia luovuuteen, jotka auttavat hahmottamaan tämän tutkimuksen lähtökohtia ja rakentumista. Keskeisin näistä on luomisprosessin nelivaihemalli ja sen saamat variaatiot. Nelivaihemallin esittäminen on keskeistä, koska kyse on mallista, jota yritin vuosien ajan kuljettaa mukana luomisprosessin tarkastelussa. Ironista on kuitenkin se, että juuri kyseisestä mallista luopuminen, johti tutkimukseni kannalta merkittäviin ratkaisuihin. Vaikka tutkimukseni varsinainen tarkastelunkohde on itse luomisprosessissa, ei musiikin tuomaa näkökulmaa voi ohittaa. Näin ollen yksi keskeinen teorian tarkoitus on hahmottaa musiikkia erityisalana ja sen luomisprosessiin mukanaan tuomia erityispiirteitä.

Koska tutkimuksessa on kyse aineistolähtöisestä tutkimuksesta olen pyrkinyt kuvaamaan aineistonhankinnassa käyttämäni tutkimusmenetelmän mahdollisimman huolellisesti. Lähdän liikkeelle fenomenologis-hermeneuttisen tutkimusperinteen pääpiirteistä ja vaikutuksesta tutkimuksen toteutukseen. Varsinaisessa haastattelun toteutukseen kohdistuvassa luvussa kuvaan käyttämäni stimuloidun teemahaastattelun rakenteen sekä toteutukseen liittyvät erikoispiirteet. Omassa luvussaan tuon esiin myös haastattelun kulkuun liittyviä tekijöitä sekä kuvaan aineiston sisältöä.

Aineiston analyysistä muodostui monivaiheinen prosessi. Olen tiivistänyt analyysin kuvauksen neljään analyysiä ohjanneeseen päävaiheeseen. Tiivistämisestä huolimatta analyysiin keskittyvät luvut ovat lukijan kannalta vaativia. Tämä johtuu yksinkertaisesti siitä, että analyysi oli vaativa, monimutkainen ja moniulotteinen prosessi. Analyysin lukuisista vaiheista ja vaiheiden välisistä yhteyksistä johtuen analyysin kuvaus saattaa tuntua jopa raskaalta luettavalta. Analyysin lukemista voi helpottaa palaamalla toistuvasti ensimmäisessä analyysiluvussa esittämäni koontiin (taulukko 2, s. 54), josta selviää analyysivaiheiden sisältö ja vaikutus jatkoanalyysiin. Jos tämäkään ei auta, yksi vaihtoehto on tutustua aluksi tuloksiin ja tämän jälkeen palata tarkastelemaan miten kyseisiin tuloksiin on päästy.

Tutkimusraporttini pääpaino on analyysissa ja sen varaan rakentuvissa tuloksissa. Itse tutkimus on ollut pitkä ja monivaiheinen prosessi. Monista huonoista hetkistä huolimatta tutkimusprosessi on ollut hyvin antoisa. Tämä jo siitä syystä, että tutkimukseni tulososa on ehdottomasti tutkimukseni parasta antia, etenkin muusikoiden luomisprosessin etenemiseen kohdistuva tarkastelu. Tutkimukseni päädyn mallintamaan luomisprosessin etenemistä tavalla, joka on oman tietämykseni varassa luovuustutkimuksen kentällä uusi. Luovuuden mysteeriä sen avulla ei pystytä ratkaisemaan, mutta yhden uuden näkökulman se kuitenkin luomisprosessin tarkasteluun tarjoaa.

# OSA I LUOVUUSTUTKIMUKSEN KENTTÄ

## 2. LUOVUUS

Nykyisen tutkimuksen valossa luovuudelle ei löydy yhtä ja oikeaa määritelmää. Luovuuden olemuksesta ei ole pystytty luomaan yhtenäistä teoriaa, vaan ainoastaan yksittäisiä, erillisiä näkökulmia. Kyse on erilaisista näkökulmista samaan ilmiöön. Jokainen näkökulma kuitenkin omalta osaltaan edesauttaa ymmärtämään luovuutta. Vaikka luovuuden tutkimus on ollut hajanaista, yhdestä asiasta ollaan kuitenkin suhteellisen yksimielisiä. Luovuuden seurauksena syntyy jotain uutta ja itsessään arvokasta. Mikä on uutta ja arvokasta, ja kuka sen määrittää? Kysymys jakaa mielipiteitä.

Luovuus ilmenee yksilön psykologisissa ja yhteisön kulttuurisissa sekä sosiaalisissa prosesseissa. Kun luovuutta tarkastellaan yksilön näkökulmasta, luovuus tuottaa yksilölle jotain uutta ja arvokasta. Huomio kiinnittyy, kykyihin, motivaatioon ja persoonallisuuden piirteisiin, jotka vaikuttavat luovaan prosessiin.

Luovuus toimintakulttuuria muuttavana tekijänä on luovuuden toinen ulottuvuus. Luovuuden yhteisöllinen ominaisuus ilmenee sosiaalisissa ja kulttuurisissa prosesseissa. Luovien ratkaisujen tuottaminen edellyttää alan sääntöjen ja toimintatapojen tuntemista. Luovuutta ilmenee, kun yksilö tai yhteisö muuttaa toimintakulttuuria. Toimintakulttuurin muuttaminen edellyttää, että uudet ideat saavat erityisalalla vaikuttavien tahojen hyväksynnän.

### 2.1 LUOVUUSTUTKIMUKSEN HISTORIA

Tässä luvussa pyrin hahmottamaan lukijalle luovuustutkimuksen historiaa, tutkimuksen suuntauksia sekä sen kohtaamia ongelmia. Tämän lisäksi pyrin selventämään luovuuden suhdetta lahjakkuuteen ja älykkyyteen.

#### **Luovuustutkimuksen alkumetreit**

Luovuutta on pidetty varsin epämääräisenä ja tieteellisin keinoin vaikeasti tavoitettavana ilmiönä. Kykyihin liittyvässä tutkimuksessa päähuomioon kohdistunut älykkyyden tutkimukseen. Vain harvat psykologian valtavirtojen edustajista ovat ottaneet kantaa

luovuuden mysteeriin. Kannanotoilla on ollut kuitenkin pitkäaikaisia seurauksia ja käkemyksistä löytyy tartuntapintaa myös nykyiseen luovuuden tutkimukseen. Esimerkiksi psykoanalytikko Sigmund Freud (1856–1939) oli ensimmäinen tieteentekijä, joka esitti luovuuden ja tiedostamattomien tekijöiden yhteyden (Hakala 2002, 94–95). Freud korosti tiedostamattoman ja mielikuvitusmaailman merkitystä luovuudessa. Hän näki luovuuden lähteenä ihmisen tyydyttymättömät tarpeet. Freudin mukaan tyydyttämättömiä tarpeita ovat muun muassa kunnia, valta, rikkaudet ja rakkaus. (Freud 1908; 1920.) Freud tunnusti luovuuden tutkimuksen ongelmallisuuden ja myönsi, että luovuus on psykoanalyttisesti vaikeasti hahmotettava ilmiö. (Hakala 2002) Siitä huolimatta Freud oli ensimmäisten joukossa hahmottelemassa persoonallisuuden ja motivaation suhdetta luovuuteen. (Gardner 1993) Vaikka Freudin näkemyksiä on vahvasti arvosteltu, on hänen luovuuden alueille kohdistumansa tutkimus saanut myös paljon arvostusta. Freudin voidaan katsoa panneen alulle sen luovuusteoreettisen kiinnostuksen, jota nykyään kutsutaan psykodynaamiseksi lähestymistavaksi (Sternberg & Lubart 1999).

1900-luvun alun behavioristit olivat hyvin varauksellisia Freudin oppien suhteen. Tämä johtui siitä, että Freudin luovuuteen liittämät elementit, kuten tiedostamaton, seksuaalisuus ja viettimaailma olivat huonosti sovitettavissa behavioristien suosiman positivistisen tieteenfilosofian perusajatuksiin. Darwinin oppien varaan rakentaneet behavioristit joutuivat kuitenkin myöntämään, ettei käsitysten välillä ollut merkittävää ristiriitaa. Tiedostamattoman tilan korostuksesta huolimatta, myös Freud näki luovien ihmisten tavoittelevan tietoisesti jotain, oli se sitten ahdistuksen purkamista, mielihyvää tai kunniaa. Tämä loi yhteyden behavioristien edustamaan näkemykseen ihmisen toiminnan suunnasta ja ulkoisten palkkioiden välisestä yhteydestä. (Hakala 2002, 132.) Behaviorismin suhde luovuuteen voidaan tiivistää koulukunnan yhden pääarkkitehdin B.F. Skinner (1904–1990) ajatuksiin. Skinner uskoi biologisen kehityksen ja satunnaisten ympäristötekijöiden asettavan lähtökohdat luovuudelle (Uusikylä 1999, 40). Suurin motivaatio itse luovaan toimintaan löytyi Skinnerin mukaan ulkoisista palkkioista (Hakala 2002).

1950-luvulla Carl Rogers (1902–1987) ja Abraham Maslow (1908–1970) alkoivat kehittää humanistista teoriaa vastapainoksi Freudin psykoanalyttiselle teorialle sekä ihmisen mekanistisesti toimivaksi tulkitsevalle behavioristiselle teorialle. Humanistinen teoria korosti yksilöllisyyttä, yksilön aktiivisuutta ja itseään toteuttavaa roolia, tietyssä ajassa elämistä sekä yksilön henkilökohtaisten kokemusten merkitystä. Humanistit näkivät

luovuuden olevan osa terveen persoonallisuuden kasvua ja ihmisluonnon perusominaisuus. Abraham Maslow korosti, että monesta aivan tavallisesta ihmisestä löytyi runsaasti luovuutta. Hän teki kuitenkin selvän eron jokaisen tavoitettavissa olevan itsensä toteuttamisen ja nerouden välille. Poikkeuksellinen luovuus vaatii syvällisiä taitoja ja tietoja sekä runsaasti aikaa kehittyä. (Uusikylä 1999, 31–33; ks. myös Rogers 1954; Maslow 1987)

### **Guilford luovuustutkimuksen herättäjänä**

Yleisesti ottaen 1900-luvun alkupuoli oli suhteellisen hiljainen jakso luovuuden tutkimuksessa. Psykoanalytikkojen ja behavioristien tutkimuksista hyvin harva käsitteli tai edes sivusi luovuutta. Luovuuden psykologisen tutkimuksen voidaan nähdä alkaneen varsinaisesti vasta 1950-luvulla. Alkusysäyksenä luovuuden tutkimukselle on pidetty arvostetun lahjakkuustutkijan Joy P. Guilfordin syyskuussa vuonna 1950 pitämää puhetta. Puheessa hän vaati psykologeja kiinnittämään huomionsa tutkimuksissa laiminlyötyyn, mutta hyvin keskeiseen älykkyyden määreeseen – luovuuteen (Sternberg & Lubart 1999). Vaatimuksensa tueksi Guilford (1950, 445) kertoi käyneensä läpi kaikkiaan 121 000 vuosina 1927–1950 Psychological Abstracts-kokoelmaan kertynyttä nimikettä, joista vain 186 julkaisua (0,2 %) viittasivat jotenkin luovuuteen. Guilford tiedosti luovuuden määrittelyn sekä tutkimuksen vaikeudet. Siitä huolimatta hän korosti sitä, että luovuuden tunnistaminen, sen mitattavaan muotoon saattaminen sekä tukeminen koulutuksen keinoin tulivat olla psykologian tärkeimpiä tutkimustehtäviä. Guildford tavoitteli psykometrisiä luovuustestejä, joiden avulla luovuuden taso pystyttäisiin määrittämään samalla tavalla kuin älykkyyden taso oli totuttu määrittämään älykkyystesteillä.

Guilfordin puheen seurauksena psykologit alkoivat kehittää testejä, joilla uskoivat löytävänsä eroja ihmisten luovuuden väliltä. Keskeiseksi lähtökohdaksi muodostui Guildfordin esiin nostama käsitepari, joka jakautui yhteen ja oikeaan ratkaisuun pyrkivään konvergenttiin ajatteluun sekä mahdollisimman monia ratkaisuja löytävään luovaan divergenttiin ajatteluun. (Hakala 2002; Uusikylä 1999.) Divergenttiin ajatteluun kohdistuvien testien kehittely sai psykologeja kiinnostumaan luovuudesta laajalla rintamalla. Kiinnostus oli kuitenkin varsin eriytymätöntä. Nopeasti suosiota kasvattaneen luovuuden tutkimuksen kapeakatseisuutta onkin jälkikäteen arvosteltu. On väitetty, että tutkijoiden sitoutuminen yhteen näkökulmaan kavensi luovuuden tutkimuksen alaa ja hidasti vaihtoehtoisten tutkimusmenetelmien kehittymistä (Mumford 2003, 108).

Kiinnostus luovuuden tutkimukseen on kasvanut 1950-luvulta lähtien. Tämä johtuu pääasiassa luovuuden yhteiskunnallisen tärkeyden kasvusta. Siitä huolimatta luovuustutkimus on tänäkin päivänä marginaalitutkimusta, eikä pysty kilpailemaan palstatilassa muiden psykologian tutkimuskohteiden, kuten älykkyyden, kanssa. Vuosien 1975–1994 välisenä aikana Psychological Abstracts-kokoelmaan kertyneistä nimikkeistä luovuutta käsitteleviä oli vain noin 0,5 %. (Sternberg & Lubart 1999.)

Tunnettujen luovuustutkijoiden Robert Sternbergin ja Todd Lubartin (1999) mukaan luovuudentutkimuksen heikko asema johtuu siitä, että se on historiansa aikana kohdannut ainakin kuusi suuren luokan etenemisestettä. Tutkimuksen etenemisestettä ovat olleet muun muassa: 1) luovuuteen liitetyt mystiset elementit, joita on hyvin vaikea liittää tieteellisyyteen, 2) luovuuden edistämiseen kehitetyt kaupalliset menetelmät, jotka eivät perustu tieteelliseen tutkimukseen, 3) erottuminen teoreettisesti ja metodisesti jo tutkimuksen ensimetreillä psykologian tutkimuksen päälinjoista, jonka seurauksena luovuustutkimus on jäänyt tutkimuskentän raja-alueille, 4) toistuvat ongelmat määrittellä kriteerit luovuudelle, jonka seurauksena ilmiöstä on muodostunut epämääräinen ja triviaali, 5) lähestymistavat, joilla on ollut taipumus kuvata luovuutta tavanomaisten rakenteiden tai prosessien poikkeuksellisina tuloksina. Kyseisten lähestymistapojen seurauksena erikoistumista luovuuden tutkimukseen ei ole nähty tarpeelliseksi. 6) Viimeisenä merkittävänä esteenä Sternberg ja Lubart esittävät luovuustutkimuksen epäyhtenäisyyden. Pieniin haaroihin jakautunut, toisistaan erottunut tutkimus, muuttuu helposti kapea-alaiseksi ilmiötä liiaksi omien lähtökohtiensa kautta yksinkertaistavaksi tutkimukseksi. Toistaiseksi ei ole pystytty luomaan yhtenäistä teoriaa luovuudesta. Viimeiseen näkökulmaan yhtyvät myös monet muut luovuustutkijat. (esim. Mayer 1999; Mumford 2003; Russ 2003). Mayer (1999) ja Mumford (2003) tuovat näkemyksissään esiin muun muassa metodologisen eriytymisen ja yksipuolisten teoreettisten näkökulmien käytön muodostaneet esteet luovuuden tutkimuksen kehittymiselle. Tarkasti tiettyyn erityisalaan, luovuuden elementtiin tai prosessin yksittäiseen vaiheeseen kohdistuva tutkimus tuo toki tärkeää tietoa luovuudesta, mutta ei helpota yhtenäisen luovuuden teorian laatimista (Russ 2003).

## ***2.2 LÄHESTYMISTAPOJA LUOVUUDEN TUTKIMUKSEEN***

Tässä luvussa laajennan käsitystä tavoista, joilla luovuutta on pyritty ymmärtämään. Lisäksi selvennän edellä esittämiäni luovuustutkimuksen menestykseen ja luotettavuuteen

vaikuttaneita tekijöitä. Esitän kuusi lähestymistapaa luovuuteen, jotka sisältävät keskeisiä luovuustutkimuksen haasteita.

### ***Mystiset lähestymistavat:***

Alkujaan luovuuden tutkimus perustui traditioon, jossa korostettiin luovuuden mystisyyttä sekä hengellisyyttä. Ihmisillä on kautta aikojen ollut tapana etsiä selityksiä ilmiöille, joille ei ole löydettävissä yksiselitteisiä perusteluita tai jotka muuten ovat koetelleet ihmisen ymmärryskykyä. Kyseisen perinteen merkkejä on havaittavissa vielä tänä päivänäkin. On esitetty näkemyksiä, joiden mukaan luovuus on hengellinen inhimillisen toiminnan ulottuvuus, joka ei ole tieteen tavoitettavissa. Näiden lähestymistapojen voidaan nähdä vieneet tilaa tieteellisyyteen pyrkivien psykologien näkemyksiltä ja näin hidastaneen tutkimuksen kehitystä. (Sternberg & Lubart 1999).

### ***Pragmaattiset lähestymistavat***

Luovuuden edistämiseksi on pyritty löytämään käytännöllisiä menetelmiä. Luovuutta on määritelty ja pyritty kehittämään sellaisin käytännön keinoin, joilla ei aina ole ollut tieteellisiä perusteita. Hyvin harvan sovelluksen validisuus on tieteellisesti todennettu. Myös teoreettisten lähtökohtiensa puolesta ne harvoin kestävät tarkempaa tarkastelua. Pragmaattisessa lähestymistavassa on ollut ensisijaista luovuuden kehittäminen ja vasta toissijasta sen ymmärtäminen. Käytännön sovellusten suosion kasvaessa, myös kaupallisuus on astunut mukaan luovuustutkimukseen. Vaarana on, että ihmiset assosioivat luovuuden tutkimuksen kaupallisiin tarkoituksiin. Tämä laskee todellisen tieteellisen tutkimuksen arvostusta. (Sternberg & Lubart 1999). Kritiikistä huolimatta käytännön menetelmät, kuten mm. aivoriihitekniikat, voivat olla käyttökelpoisia useissa luovuuden hyödyntämiseen tähtäävissä prosesseissa.

### ***Psykodynaamiset lähestymistavat***

Psykodynaamiset lähestymistavat voidaan nähdä edustavan 1900-luvun ensimmäistä varsinaista luovuus tutkimuksen suuntausta. Psykodynaaminen tutkimussuuntaus pohjaa Freudin näkemyksiin (ks. luku 2.1). Psykodynaamisen suuntauksen edustajat näkevät luovuuden nousevan tiedostetun todellisuuden ja tiedostamattomien viettien jännitteestä. Vaikka psykodynaamisen suuntauksen voidaan nähdä tuoneen lisäarvoa luovuuden tutkimukseen, se on teoreettisten ja metodisten lähtökohtiensa puolesta ollut eristämässä luovuustutkimusta psykologian valtavirrasta. Psykodynaamisen suuntauksen taustalla



olevat teorit ovat saaneet paljon kritiikkiä osakseen, samoin tapaustutkimus, johon psykodynaaminen luovuustutkimus on hyvin pitkälti pohjautunut. Merkittävistä tuloksista huolimatta psykodynaamisen suutaukseen ja tapaustutkimukseen kohdistunut kritiikki on vaikuttanut negatiivisesti luovuustutkimuksen asemaan psykologian kentällä. (Sternberg & Lubart 1999.)

### ***Psykometriset lähestymistavat***

Psykometrinen tutkimussuuntaus on perua Guilfordin käynnistämästä luovuuden mittaamisesta. Tutkimussuuntaus lähti oletuksesta, että luovuutta voidaan testata kynä ja paperi-tehtävin. Testit sisälsivät useita sanallisia ja kuvioihin perustuvia tehtäviä. Tehtävillä pyrittiin selvittämään muun muassa vastaajan ajattelu- ja ongelmanratkaisukykyä, omaperäisyyttä, joustavuutta, ideavuolautta sekä kompleksisuutta. Psykometrisellä suuntauksella on ollut niin positiivisia kuin negatiivisiakin vaikutuksia. Positiivisena voidaan nähdä se, että psykometrian kautta on löydetty helposti käytettäviä, objektiivisen tulosten tarkastelun mahdollistavia arviointivälineitä. Kyseisillä työkaluilla päästiin tarkastelemaan ensikertaa kunnolla tavallisten ihmisten luovuutta. Testit ovat kuitenkin saaneet osakseen myös runsaasti kritiikkiä, eikä keskustelu psykometrinen testien luotettavuudesta ole edelleenkaan laantunut. Testien lähtökohdat, joustavuus, toistettavuus ja kyky tuottaa luotettavia tuloksia on kyseenalaistettu moneen kertaan. Psykometrisiä testejä on pidetty triviaaleina testeinä, joilla ei pystytä tavoittamaan luovuuden todellista olemusta. (Sternberg & Lubart 1999.)

### ***Kognitiiviset lähestymistavat***

Lähtökohtaisesti luovuus ei vaikean mitattavuutensa vuoksi ollut kognitiivisen psykologian keskeisempiä tutkimuskohteita. Luovuuden pariin jouduttiin ikään kuin kiertotietä, nimittäin ongelmanratkaisun tutkimuksen kautta. Myös ihmisten tietojenkäsittelyjärjestelmän tutkimus yhdisti tutkimukseen luovuuden. Muun muassa tarkkaavaisuudella ja muistilla oletettiin olevan luonteva yhteys luovuuteen. Kognitiivisessa tutkimussuuntauksessa luovaa ajattelua on lähestytty ihmisten ajattelua tutkimalla, mutta myös tietokonesimulaatioiden avulla. Aivan viime aikoina myös tunteet ja motiivit ovat olleet kognitiivisen psykologian kiinnostuksen kohteena. Myös niitä on alettu soveltaa luovuustutkimuksen kenttään. (Hakala 2002, 106–121). Kognitiiviset lähestymistavat pyrkivät ymmärtämään mentaalisia tapahtumia ja prosesseja luovassa ajattelussa. Luovuutta ei nähdä muista kognitiivisista toiminnoista irrallisena kykynä vaan

tavanomaisten kognitiivisten prosessien poikkeuksellisinä tuotoksina. Näkökulma on luovuuden tutkimuksen kannalta hyvin oleellinen, mutta se ei itsessään edesauttanut luovuustutkimuksen kehittymistä itsenäiseksi tutkimusalaksi. (Sternberg & Lubart 1999.)

### ***Psykososiaaliset lähestymistavat***

Kognitiivisen lähestymistavan kanssa rinnakkain kehittyneet psykososiaaliset lähestymistavat kohdistavat tutkimuksen yksilön luonteenpiirteisiin, motivaatiotekijöihin sekä sosiokulttuuriseen ympäristöön luovuuden lähtökohtana. Ihmisen persoonallisuuden tutkimuksessa on pyritty löytämään luoville ihmisille tyypillisiä luonteenpiirteitä. Motivaatiotutkijat ovat vuorostaan kiinnittäneet huomiota sisäisen motivaation merkitykseen, ulkoisen motivaation vaikutukseen, sekä luovuuden rooliin motivaation tuottajana. Sosiaalisten tekijöiden merkitystä korostavat tutkijat ovat puolestaan olleet kiinnostuneita ajan, paikan ja kulttuurin vaikutuksesta yksilön luovuuteen sekä sosiaalisesti tuotetusta luovuudesta. Yksilötasolla huomiota on kiinnitetty muun muassa roolimalleihin sekä kentällä tapahtuvan kilpailun vaikutuksiin. (Sternberg & Lubart 1999.)

Edellä olen esittänyt luovuuden tutkimukseen vaikuttaneita suuntauksia. Niin psykometrisen, psykodynaamisen, kognitiivisen kuin myös psykososiaalisen lähestymistavan edustajat ovat saavuttaneet luovuuden ymmärtämisen kannalta merkittävää tietoa. Mystisten ja pragmaattisten lähestymistapojen hyöty tutkimuksellisesti on lähestymistapojen tarjoamissa näkökulmissa. Kyseiset suhtautumistavat ovat pakottaneet luovuustutkimuksen osoittamaan paikkansa uskottavana tieteenalana. Mystinen lähestymistapa tuo jo itsessään esiin tutkimuksen kannalta tärkeää informaatioita siitä, miten ihmiset luovuuden kokevat. Arkisella tasolla ihmiset tuntuvat tänäkin päivänä liittävän luovuuteen hyvin paljon mystisiä elementtejä<sup>1</sup>.

Viimeiset neljä lähestymistapaa edustavat niin sanottua virallista tieteellistä rintamaa. Jokaisen koulukunnan parissa on tehty merkittävää työtä luovuuden ymmärtämiseksi. Ongelmana on kuitenkin se, että yhdistäviä tekijöitä löytyy tutkimuksellisten suuntausten väliltä hyvin vähän. Tämän seurauksena on syntynyt lukuisia tieteen kentällä keskenään

---

<sup>1</sup> Jo oman varsin pienen tutkimusaineistoni kohdalla nousi esiin uskon ja jumalaan liittyviä tekijöitä. Usko itsessään koettiin tärkeäksi, mutta se vaikutti toimivan myös prosessiin motivoivana tekijänä. Kaksi muusikoista koki myös hengellisyyden olevan voimakkaasti läsnä sävellysprosessissa.

kilpailevia koulukuntia. Eriytyneet koulukunnat käyttävät eriytynyttä termistöä sekä valitsevat eriytyneet tarkastelunäkökulmat vaikka yleisellä tasolla kyseessä näyttää olevan yksi ja sama ilmiö (Sternberg & Lubart 1999). Monipuolisten tarkastelunäkökulmien rikkaus on jäänyt hyödyntämättä, koska yhtymäkohtia niiden välillä on vähän.

### 2.3 LAHJAKKUUTTA LUOVUUTTA VAI KYVYKKYYTTÄ?

Luovuuteen ja sen tutkimukseen tutustuessi ei voi välttää kohtaamasta toistuvasti käsitteitä lahjakkuus (*talent, giftedness*) ja älykkyys (*intelligence*). Kun listaan lisätään vielä yksilön kyvyt (*abilities*) sekä erityisalakohdaiset taidot (*domain relevant skills*) ja tiedot (*knowledge*), kasvaa luovuuteen liitettävissä olevien muuttujien määrä erittäin suureksi<sup>2</sup>. Tutkijasta, tarkastelunäkökulmasta ja aikakaudesta riippuen edellä mainitut ominaisuudet saavat hyvin erilaisia merkityksiä. Myös tämä paljastaa tutkimuskentän moninaisuuden ja epäjohdonmukaisuuden.

Tässä luvussa en pyri käsittelemään kattavasti edellä mainittuja yksilöä määrittäviä ominaisuuksia, vaan kartoittamaan älykkyyden ja lahjakkuuden tutkimuksen suhdetta luovuuteen. Älykkyyden, lahjakkuuden ja luovuuden suhde on moninainen. Jo luovuustutkimuksen herättäjä Guildford (1950) teki selväksi, että älykkyys ja luovuus eivät ole sama asia. Lahjakkuustutkijat korostavat, että lahjakkuus tulee nähdä yksittäisiä älykkyyden piirteitä laajempana kokonaisuutena. Vastaavasti useat luovuus- tutkijat haluavat korostaa, että lahjakkuus ja luovuus eivät ole sama asia. Esimerkiksi kuuluisa luovuustutkija Mihalyi Csikszentmihalyi (1996) on tuonut esiin, että ihminen voi olla hyvinkin lahjakas ja taitava olematta kuitenkaan erityisen luova tai vastaavasti olla luova olematta erityisen älykäs tai lahjakas. Jos älykkyys ei kata koko lahjakkuutta, eikä lahjakkuus ole suoraan verrattavissa luovuuteen, niin mikä todellisuudessa on kyseisten ominaisuuksien välinen suhde? Tutkijoiden keskuudessa näkemykset jakautuvat hyvin paljon. Robert Sternberg ja Linda O'Hara (1999) tuovat esiin viisi luovuudentutkimuksen kentällä esiintyvää näkökulmaa älykkyyden ja luovuuden välisestä suhteesta: 1) Luovuus on osa älykkyyttä, 2) älykkyys on osa luovuutta, 3) älykkyys ja luovuus asettuvat osittain päällekkäin, 4) älykkyys ja luovuus ovat pohjimmiltaan sama asia, sekä 5) älykkyyden ja

---

<sup>2</sup> Listaani voisi liittää vielä mm. Uusikylän (1994, 85) esiin tuomat luovan persoonallisuuden piirteet ja tyylit.

luovuuden välillä ei ole yhteyttä.<sup>3</sup> En käsittele kaikkia näkökulmia, vaan tuon valikoiden esiin teoreettisia näkemyksiä, joista on löydettävissä yhteys tutkimukseni kohteeseen<sup>4</sup>. Sternbergin ja O'Haran näkemys kuitenkin todentaa sen tosiasian, että luovuutta tulkitaan hyvin monella eri tavalla.

### ***J. P. Guilfordin älykkyyden malli – luovuustutkimuksen käynnistyminen***

J. P. Guilford näki luovuuden yhtenä älykkyyden osa-alueista. Guilfordin älykkyyden malli koostuu 120:stä älykkyyden tekijästä, joiden avulla hän pyrki tavoittamaan rationaalisen ja loogisen ajattelun lisäksi myös luovuutta. Luovuuden kannalta keskeinen tekijä mallissa on divergentti ajattelu. Guilford määritteli sen yhdeksi viidestä älykkyyden kannalta keskeisestä operaatiosta. Muut operaatiot mallissa ovat kognitio, muisti, konvergentti ajattelu ja arviointi. Mallia voidaan pitää älykkyystutkimuksen kentällä poikkeuksellisena, koska älykkyystesteillä on perinteisesti pyritty testaamaan konvergenttia, eli yhteen ja oikeaan vastaukseen tähtäävää, ajattelua. (Ks. Guilford 1959, 181–186.) Kari Uusikylän (1994, 37) mukaan J.P. Guilfordin kehittämä älykkyysmalli vaikutti siihen, että älykkyyttä alettiin hahmottaa monimuotoisena ilmiönä. Malli oli puutteistaan huolimatta ansiokas ja se pystyi osoittamaan, että älykkyudessa on kysymys moniulotteisesta teoreettisesta käsitteestä. Malli ansaitsee paikkansa tässä tarkastelussa, koska Guilfordin rooli koko luovuuden tutkimuksen herättäjänä on merkittävä.

### ***Howard Garderin moniälykkyysteoria – lahjakkuuskäsitteen laajentuminen***

Howard Gardner (1983,1993) näkee luovuuden osana älykkyyttä. Luovuus on hänen mukaansa älykkyyden erityisen kehittynyt piirre. Gardner (1983) jakaa omassa moniälykkyysteoriassaan (*theory of multiple intelligences*) älykkyyden seitsemään lahjakkuuden lajiin, joita ovat: 1) lingvistinen, 2) loogis-matemaattinen 3) spatiaalinen, 4) kehollis-kineettinen, 5) musikaalinen, sekä 6) intrapersoonallinen, ja 7) interpersoonallinen lahjakkuus. Teoriassaan Gardner korostaa yksilön kykyjen lisäksi historiallisen hetken ja erityisalan merkitystä (vrt. Csikszentmihalyi 1996). Gardner käyttää käsitteitä lahjakkuus, luovuus ja kyvykkyys niin monessa merkityksessä, että teorian voidaan katsoa kuuluvan myös muihin Sternbergin ja O'Haran määrittelemistä luokista

---

<sup>3</sup> Niin lahjakkuutta kuin myös luovuutta käsittelevään kirjallisuuteen tutustuessa on havaittavissa, että lahjakkuuteen erikoistuneilla tutkijoilla on taipumus kuvata luovuutta osana lahjakkuutta ja vastaavasti luovuuteen erikoistuneilla tutkijoille lahjakkuus on osa luovuutta.

<sup>4</sup> On syytä huomioda, että kuvauksessani tuon esiin vain teoreettisten näkemysten ja mallien yksittäisiä piirteitä, joten kuvaus ei anna oikeutusta teorioiden todelliselle luonteelle.

(ks. esim. Policastro & Gardner 1999). Gardnerin moniälykkyysteorian keskeisenä antina on, että se osoittaa älykkyyttä olevan monenlaista. Näin Gardner onnistui teoriallaan laajentamaan perinteistä älykkyysskäsitettä. (Uusikylä 1994, 66–67.) Tämän tutkimuksen kannalta moniälykkyysteoriasta muodostuu mielenkiintoinen, kun sitä tarkastellaan itse musiikkinsa säveltävän, sanoittavan, soittavan ja esittävän muusikon näkökulmasta.

### **Gagnèn lahjakkuusmalli – lahjakkuudesta kykyjen kehittämiseen**

Lahjakkuustutkija Francoys Gagnè (1991; 1993; 2000) erottaa lahjakkuusmallissaan (*differentiated model of giftedness and talent*) toisistaan käsitteet *giftedness* ja *talent*. Gagnèn mukaan giftness kuvaa yksilön luontaisia taipumuksia/kykyjä. Nämä yksilön luontaiset kyvyt pohjautuvat osittain perimään. Ne ovat jaettavissa neljään eri kykyalueeseen (*aptitude domains*), joita ovat älyllinen, luova, sosioaffektiivinen ja sensomotorinen alue<sup>5</sup>. *Talent* vuorostaan kuvaa systemaattisesti kehitettyjä kykyjä ja taitoja (*systematically developed abilities*). Nämä kyvyt jakautuvat useisiin erityisalueisiin, jotka toteutuvat tietyillä erityisaloilla oppimisen tuloksena. Kykyjen kehittämiseen vaikuttaa niin perhe-, kulttuuri- kuin sosiaalinenkin ympäristö, yksilön koulutus ja harrastukset sekä yksilön motivaatio, tahtotila ja persoonallisuuden piirteet. Gagnèn malli tuo hyvin esiin kykyjen (*talent*) erityisalasidonnaisuuden sekä kykyjen kehittymisen prosessinomaisen luonteen. Kykyjen kehittäminen edellyttää motivaatiota ja tietoista harjoittelua<sup>6</sup>. Tämän tutkimuksen kannalta Gagnèn malli auttaa hahmottamaan muusikoiden kehittymistä. Vaikka en keskity tutkimuksessani lahjakkuuden kehittämiseen, on näkökulma hyvä ottaa huomioon tarkastellessani tutkimukseni haastateltavia. Gagnèn näkemykset tarjoavat hyvän lähtökohdan kykyjen kehittymisen luovuuden välisen suhteen tarkastelulle (ks. luku 2.5).

## **2.4 LUOVUUDEN YHTEISÖLLINEN ULOTTUVUUS**

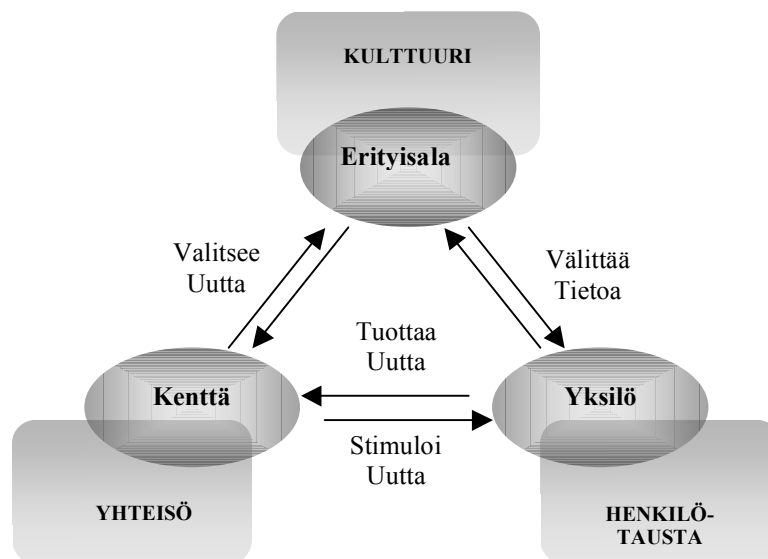
Suurin osa luovuuden tutkimuksesta kohdistuu yksilön mentaalisiin prosesseihin. Luovuustutkijan Mihaly Csikszentmihalyin (1996; 1999) mukaan luovuuden ilmeneminen on kuitenkin psykologisen prosessin lisäksi myös kulttuurinen ja sosiaalinen tapahtuma. Luovuutta ilmenee, kun yksilö muuttaa toimintakulttuuria. Näkemyksensä tueksi

---

<sup>5</sup> Itse olisin taipuvainen määrittelemään giftness käsitteen yleisellä tasolla luontaiseksi kyvyksi oppia tai omaksua asioita helpommin tai nopeammin kuin muut.

<sup>6</sup> Motivaation merkitys korostuu useissa muissakin lahjakkuusteorioissa (ks. esim. Renzulli 1986; Tannenbaum 1986)

Csikszentmihalyi on kehittänyt luovuuden systeemimallin (systems model). Malli rakentuu kolmen elementin varaan, jotka ovat yksilö (individual), erityisala (domain) ja kenttä (field). Csikszentmihalyi lähtee liikkeelle siitä, että luovuutta esiintyy ainoastaan siellä, missä nämä kolme elementtiä kohtaavat. Jotta luovuus tulisi esiin, tulee yksilön ensinnäkin tuntea erityisalan symboliset säännöt ja toimintatavat, ja toiseksi saada uudella idealleen kentän, eli erityisalalla toimivien ja vaikuttavien tahojen hyväksynnän. Kuvio 1 selventää Csikszentmihalyin systeemimallia.



**KUVIO 1:** M. Csikszentmihalyin luovuuden systeemimalli. Jotta luovuus tulisi esiin, erityisalan sääntöjen ja käytäntöjen tulee välittyä yksilölle, jonka vuorostaan tulee tuottaa uusia (*novelty*) muunnelmia erityisalan sisällöksi. Kenttä valikoi, mitkä muunnelmät päätyvät osaksi erityisalaa. (Csikszentmihalyi 1999, 315)

## Erityisala

Luovuus kiinnittyy aina johonkin erityisalaan, jolla pätee omat symboliset säännöt ja toimintatavat. Tuottaakseen erityisalalle jotain uutta, on yksilön tunnettava, mitä alan parissa on aikaisemmin tuotettu. Erityisalakohtaiset uudet ideat pohjautuvat aina jo olemassa oleviin elementteihin, sääntöihin tai merkkijärjestelmiin. (Csikszentmihalyi 1996; 1999) Yksilöllä on käytössään erityisalan kehityksen myötä kertynyt tieto. Esimerkiksi muusikoille oma erityisala tarjoaa tietoa muun muassa musiikin teorioista ja elementeistä, instrumenteista, tekniikoista, aikaisemmista sävellyksistä sekä alan uusimmasta kehityksestä.

Csikszentmihályin (1999) mukaan erityisalan tila ja luonne vaikuttavat luovuuden esiintymiseen. Muun muassa se, miten erityisalaan sidottu tieto on saatavissa, vaikuttaa yksilön mahdollisuuksiin omaksua erityisalaan liittyvät tiedot. Myös erityisalan avoimuus, asema ja erityisalan parissa valitsevien näkemysten yhtenäisyys ovat luovuuden ilmenemisen kannalta keskeisiä tekijöitä. Pieneen eliittiin rajoittuvien erityisalojen parissa uusien näkemysten esittäminen on vaikeaa. Samoin silloin, kun erityisalaan liittyvät näkemykset ovat erittäin yhtenäisiä. Toisaalta, jos erityisala on hyvin hajanainen, on uusien ideoiden tunnistaminen vaikeaa. Vahvassa asemassa olevilla aloilla sen sijaan luovuutta esiintyy tavallista useammin, koska voimissaan oleva ala houkuttelee alan pariin lahjakkaita ihmisiä. (Csikszentmihályin 1999, 316–321) Jos Csikszentmihályin näkemyksiä tarkastellaan musiikin kontekstissa, voidaan todeta, että musiikki jakautuu useisiin eri alakäytäntöihin. On selvää, että edellä esittämieni erityisalalähtöisten tekijöiden vaikutus vaihtelee esimerkiksi klassisen musiikin, jazz musiikin ja kevyen musiikin välillä.

Erityisalan ja luovuuden suhdetta voidaan arvioida tarkastelemalla erityisalaa luovuuden pääasiallisena tuottajana ja yksilöitä lähinnä luovuuden välikappaleina. Bereitter ja Scardemalia (1996) ovatkin korostaneet, että luovuuden tutkimuksessa huomiota tulisi kohdentaa entistä vahvemmin yhteisöllisen tiedon rakennusprosesseihin. Pohjimmaisena ajatuksena kuitenkin on, että uutta tietoa ei voida kokonaan palauttaa yksilölliseen kehittämisprosessiin, vaan kysymys on aina laajemmasta yhteisössä tapahtuvasta tiedon muodostuksesta. (Bereitter 1996, 485–513.) Esimerkiksi muusikot ammentavat osaamisensa yhteisöllisesti rakentuneesta erityisalakohtaisesta tiedosta joko tiedostaen tai tiedostamattaan.

## **Kenttä**

Luova yksilö toimii kentällä (*field*), jonka muodostavat samalla erityisalalla toimivat kollegat, alan yleisesti tunnetut auktoriteetit sekä kriitikot. Kenttä joko hyväksyy tai hylkää. Kenttä määrittää, mikä on luovaa ja mikä ei. Kenttä voi auttaa yksilöä nousemaan esiin ja näyttämään kykynsä, mutta se voi myös estää yksilöä pääsemästä näkyville. (Csikszentmihályi 1996, 41–45.) Kuten Kari Uusikylä (1999, 14) on asian esittänyt: ”Kateus, oppiriidat, taiteelliset suuntaukset arvostuksineen ja yleensä kaikki inhimillisen elämän vivahteet ovat mukana siinä pelissä, jota käydään luovan taiteen, tieteen ja muun yhteiskunnallisen toiminnan ympärillä. Julkisuuden valtava voima, raha ja suosikkijärjestelmät ovat todellisuutta – tahdoimmepa tai emme. Yksinäisten luovien

kykyjen on hankala päästä esiin, jos julkisuus ja sopiva viite – ja tukiryhmä puuttuvat.”

Edellä mainituista syistä johtuen ei ole itsestään selvää, että luovat ratkaisut, keksinnöt tai taideteokset saavat arvostusta omalla ajallaan. Hyvin harvat henkilöt nousevat rakentamaan toiminnallaan, keksinnöillään tai taideteoksillaan uutta kulttuuria. Positiivisessa merkityksessä kenttä tarjoaa yksilölle tukea, opastusta ja esimerkkejä. Tällöin se tarjoaa myös hyvän vertailupohjan yksilön toiminnalle ja edesauttaa yksilön luovuutta. Kenttä ja sen vaikutus luovuuden esiintymiseen vaihtelee erityisalakohteisesti. Erityisalan lisäksi kenttää on tarkasteltava myös laajemmassa kontekstissa. Niin yhteiskunnallinen tila, kuin aikakausi ja aikakauden yleiset arvostuksetkin vaikuttavat kentän tapaan määrittää mikä on merkittävää ja mikä ei. (Csikszentmihalyi 1996.) On myös syytä huomioda, että erilaisissa kulttuureissa ja yhteisöissä saatetaan luovuutena pitää hyvinkin erilaisia asioita (ks. esim. Lubart 1999).

Kentän voidaan katsoa vaikuttavan muusikon toimintaan usealla tavalla. Ensinäkin kenttä arvottaa muusikon toimintaa ja näin omalta osaltaan vaikuttaa siihen, onko muusikolla kysyntää vai ei. Kysynnällä ja kysynnän aikaansaamilla odotuksilla on vuorostaan vaikutusta yksilön musiikilliseen toimintaan. Muusikon asema kentällä vaikuttaa niihin toimintamahdollisuuksiin, joita muusikolla on käytössään. Muusikko myös peilaa omaa toimintaansa ja musiikkia suhteessa kenttään. Muusikon voidaan katsoa olevan usean kentän armoilla. Kenttiä ovat muun muassa yleinen musiikin, muusikon edustaman musiikillisen tyyliuuntauksen, musiikkia markkinoivien tahojen sekä yleisön muodostamat kentät.

## **Yksilö**

Csikszentmihalyin (1996; 1999) systeemimallin avulla voidaan tarkastella yksilön luovuutta yhteisöllisestä näkökulmasta. Päästäkseen osoittamaan luovuutensa on yksilön päästävä erityisalalle ja haluttava oppia toimimaan erityisalan sääntöjen mukaisesti. Tämä edellyttää vahvaa motivaatiota. Systeemimalli tarjoaa tarkastelunäkökulman myös luovaan prosessiin. Csikszentmihalyin (1999, 327) mukaan luovuuteen taipuvaisilla yksilöillä on persoonallisuuden piirteitä, jotka suosivat rajojen rikkomista, sekä varhaisia elämän kokemuksia, jotka kannustavat tekemään niin. Divergentti ajattelu ja ongelmien löytäminen ovat esimerkkejä kyseisistä piirteistä.



Robert Sternbergin ja Todd Lubartin *Investment theory* tuo hyvin esiin Csikszentmihalyin kuvaamia luovuuden todentumiseen vaikuttavia tekijöitä. (Ks. esim. Sternberg & Lubart 1996; Sternberg 2006) Teorian mukaan luovuus koostuu kuudesta pääelementistä, joita ovat: älykkyys, tieto, ajattelutavat, persoonallisuus, motivaatio sekä ympäristö. Tässä yhteydessä keskityn kuitenkin ainoastaan älykkyyteen. Investment theory tuo esiin kolme älykkyyden osa-aluetta, jotka ovat luovuuden kannalta keskeisiä. Näitä osa-alueita (*intellectual skills*) ovat: 1) synteettinen taito (*synthetic skill*) nähdä ongelmia uudella tavalla, irrottautua tavanomaisista ajattelutavoista ja tuottaa uudenlaisia laadukkaita ideoita, 2) analyyttinen taito (*analytical skill*) tunnistaa, mitkä alustavista ideoista ovat tavoittelemisen arvoisia ja mitkä eivät, sekä 3) käytännön taito (*practical skill*) saada muut ”ostamaan” idea. Keskeistä teorian mukaan on edellä mainittujen taitojen yhteensulautuminen. Teoria tukee Csikszentmihalyin (1999) kannattamaa näkemystä, jonka mukaan luovien ideoiden lisäksi tarvitaan kyky vakuuttaa kenttä. Muusikoiden kohdalla ensimmäinen edellytys alalla pärjäämiseen on alalle pääseminen. Kilpailu on kovaa ja ”markkinoille” pyrkii jatkuvasti uusia kyvykkäitä artisteja. Muusikon pitää tavalla tai toisella ansaita paikkansa kentällä.

Csikszentmihalyin systeemimalli tuo keskeisen näkökulman luovuustutkimukseen. Se nostaa esiin kulttuuria muuttavan luovuuden edellytykset. Se myös omalta osaltaan auttaa hahmottamaan järjestelmän, joka arvottaa asiat luoviksi tai ei luoviksi. Systeemimallin avulla on helpompi ymmärtää, miksi moni jälkikäteen luovaksi tunnustettu henkilö, kuten esimerkiksi taidemaalari van Gogh, ei saanut arvostusta omana aikakautenaan.

## **2.5 LUOVUUS YKSILÖN OMINAISUUTENA**

Mihalyi Csikszentmihalyin (1999, 107) mukaan luovat yksilöt, eroavat toisistaan monella eri tavalla, mutta yhdestä asiasta voidaan kuitenkin olla suhteellisen yksimielisiä – luovat ihmiset rakastavat sitä mitä tekevät. Tässä rakkaus viittaa yksilön sisäiseen motivaatioon. Motivaatiotekijöiden lisäksi käsittelen tässä luvussa yksilön luovuutta erityisalakohthaisten kykyjen sekä persoonallisuuden piirteiden lähtökohdasta.

### **Erityisalan hallinta**

Erityisalakohthaisia kykyjä (*domain relevant skills*) pidetään yhtenä keskeisenä luovuuden elementtinä. Theresa Amabile (1983, 362–364) luokittelee erityisalakohthaisiksi kyvyiksi: 1) alakohthaiset tiedot, kuten alaan liittyvät faktat ja toimintaperiaatteet, 2) tekniset taidot,

kuten instrumenttien hallinta, sekä 3) erityiset lahjat, kuten säveltäjän kyky kuulla mielikuvituksen varassa instrumenttien soivan yhdessä. Amabilen (1983) mukaan erityisalakohdalliset kyvyt pohjautuvat synnynnäisiin kognitiivisiin, motorisiin ja hahmottamiseen liittyviin kykyihin sekä muodolliseen ja epämuodolliseen koulutukseen.

Lahjoista huolimatta kykyjen kehittyminen tasolle, joka mahdollistaa kulttuuritason luovuuden, vaatii vuosien työtä erityisalan parissa. Tähän tulokseen tuli muun muassa John, R Heys (1989, 139) tutkiessaan säveltäjien uran keston ja merkittävien teosten syntymisen välistä suhdetta. Tutkimus pohjautui 76 säveltäjän yli 500:an teokseen. Heys havaitsi, että vain kolme teosta näistä 500:sta oli sävelletty ennen säveltäjän kymmenettä uravuotta. Vertailuaineistona Heys tutki runoilijoita ja päätyi samaan lopputulokseen. Samankaltaisiin tulkintoihin ovat päätyneet myös monet muut tutkijat. (ks. esim. Garner 1993). Kyseisten näkemyksen varaan on rakentunut tutkijoiden keskuudessa käytetty käsite ”10 vuoden sääntö” (the 10-years rule). Tämä tarkoittaa, että luova yksilö tarvitsee kymmenen vuotta saavuttaakseen kykyjen puolesta tason, joka mahdollista erityisallalla merkittävät suoritukset. (ks. esim. Garner 1993; Weisberg 1999). Robert W. Weisberg (1999, 248–249) uskaltuu jopa ehdottamaan, että yksilön tietotaso on mahdollisesti ainoa luovia ja ei luovia erittelevä yksittäinen tekijä. Musiikkiin liittyvien tietojen ja taitojen suhdetta luovuuteen käsittelen myöhemmin.

### **Sisäistä vai ulkoista motivaatiota?**

Yksilön sisäisen motivaation vaikutusta luovuuteen korostetaan monessa teoriassa (ks. esim. Amabile 1983; Csikszentmihalyi 1996; Gardner 1993, Sternberg 2006). Tämä on ymmärrettävää, koska luovuuden vaatima pitkäjänteinen työ on ilman sisäistä motivaatiota jokseenkin mahdotonta. Sisäistä motivaatiota painottavilla teorioilla on ollut taipumus tulkita ulkoiset motiivit, kuten palkkiot ja kilpailu sisäistä motivaatiota laskevana ja näin prosessin luovuuteen negatiivisesti vaikuttavana tekijänä. (Ks. esim. Amabile 1982; 1983; Deci, Koestner & Ryan 1999). Sisäisen ja ulkoisen motivaation suhde luovuuteen ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen. Esimerkiksi tutkijat Robert Eisenberger ja Linda Shanock (2003) ovat tuoneet esille, että sisäinen motivaatio ei välttämättä takaa luovuutta, vaikka onkin yksi luovuuden elementti. Toiseksi ulkoiset motiivit eivät myöskään välttämättä ole esteenä luovuuden todentumiselle. Tulkinta ulkoisten palkintojen ja luovuuden välisestä suhteesta pohjautuu tutkimuksiin, joissa osoitettiin, että luovuuteen kannustavat palkkiot lisäsivät yksilön sisäistä kiinnostusta tehtävää kohtaan ja edelleen

toiminnan luovuutta (ks. esim. Eisenberg & Rhoades 2001). Samankaltaiseen lopputulokseen, mutta sisäisen motivaation lähtökohdasta, päätyi Stephen Joy (2004). Hän esitti, että yksi luovuuteen motivoiva tekijä on yksilön halu olla erilainen. Joyn mukaan luovuuteen taipuvaisilla ihmisillä on usein halu tehdä asioita eri tavalla kuin muut. Tällöin he kokevat toimintansa palkitsevaksi.

Vaikuttaa siltä, että sekä sisäisellä että ulkoisella motivaatiolla on vaikutus luovuuden toteutumiseen. Esimerkiksi Mary Ann Collins ja Theresa Amabile (1999) päätyvät tähän tulkintaan motivaation ja luovuuden välistä suhdetta arvioivassa tarkastelussaan. Heidän mukaansa sisäinen ja ulkoinen motivaatio toimivat synergiassa. Ulkoinen motivaatio on luovuuden kannalta haitallista ainoastaan silloin, kun se suuntaa yksilön huomion pois itse prosessista. Michael Mumford (2003, 112) on lisännyt keskusteluun näkemyksen, jonka mukaan on myös mahdollista, että ulkoinen ja sisäinen motivaatio palvelevat prosessissa eri tarkoitusta. Esimerkiksi ulkoinen motivaatio voi vaikuttaa kentän, tehtävän laadun sekä toimeenpanostrategian valintaan itse tehtävän parissa tapahtuvan toiminnan sijaan. Myös tämä tulkinta tukee näkemystä sisäisen ja ulkoisen motivaation välisen synergian positiivisesta vaikutuksesta luovuuteen.

### **Luova persoonallisuus**

Yksilön persoonallisuudella on vaikutus toiminnan luovuuteen. Kyseiset persoonallisuuden piirteet kuitenkin vaihtelevat erityisalakohdaisesti. Tähän tulokseen päätyi persoonallisuuspsykologi Gregory Feist (1999) tarkastellessaan persoonallisuuden vaikutusta tieteelliseen ja taiteelliseen luovuuteen. Tutkimuksessaan Feist kokosi persoonallisuuden ja luovuuden välisiin yhteyksiin liittyvät tutkimukset aina 1950-luvulta asti. Tutkimuksen pohjalta hän esittää, että luovia yksilöitä yhdistää muun muassa avoimuus uusille kokemuksille, impulsiivisuus, itseluottamus, kunnianhimoisuus sekä epäsovinnaisuus.

Feistin (1999) mukaan taiteilijoilla ja tieteilijöillä ei kuitenkaan ole samoja persoonallisuuspiirteitä. Taitelijat ovat tieteentekijöihin verrattuna muun muassa affektiivisempia, tunnetasolla epävakampia sekä haluttomampia sitoutumaan ryhmän normeihin. Vaikka kyseiset persoonallisuuden piirteet ovat hyvin yleisluonteisia, Gregory Feist (1999) uskoo, että kyseiset piirteet ennustavat yksilön luovuutta kuitenkin paremmin kuin yksilön lahjakkuus (giftedness). Tulkintansa hän pohjaa näkemykseen, jonka mukaan

edellä esitetyt, jo lapsia ja nuoria erottelevat, persoonallisuuden piirteet ovat samoja kuin luovia aikuisia erottelevat piirteet. Sen sijaan nuorella iällä esiintyvä älykkyys ennustaa huonosti aikuisiän luovuutta.

Csikszentmihalyi (1996, 51–76) lähestyy luovaa persoonallisuutta hieman erilaisesta näkökulmasta. Hänen mukaansa luovan henkilön persoonallisuudelle on tyypillistä sen moniulotteisuus. Luova yksilö kykenee käyttämään inhimillistä persoonallisuuttaan monipuolisesti. Csikszentmihalyi (1996) kuvaa luovaa persoonallisuutta kymmenen adjektiiviparin avulla: 1) energinen – laiska, 2) rationaalinen – lapsellinen, 3) leikkisä – kurinalainen, 4) fantasioiva – realistinen, 5) ekstrovertti – introvertti, 6) kunnianhimoinen – epäitsekäs, 7) maskuliininen – feminiininen, 8) traditionaalinen – kapinallinen, 9) intohimoinen – objektiivinen sekä 10) kärsivä – nauttiva. Csikszentmihalyin (1996, 57) mukaan luova yksilö tuntee persoonansa ääripäät ja kykenee käyttämään niitä aiheuttamatta sisäistä ristiriitaa. Luovat ihmiset saattavat olla persoonaltaan sekä rationaalisia että lapsellisia, realistisia että fantasioivia tai energisiä että laiskoja.

Edellisissä luvuissa olen esittänyt erityisalan hallintaan, motivaatioon ja persoonallisuuteen liittyviä tekijöitä. Kuvaukset ovat kapeita ja kattavat ainoastaan pienen osan niistä tekijöistä, joita luoviin yksilöihin on liitetty. On myös syytä ottaa huomioon, että edellä esittämäni kuvaukset eivät anna täyttä oikeutta teorioille, joiden varaan olen esitykseni rakentanut.

## **2.6 ERITYISALAN RAJAT YLITTÄVÄ LUOVUUS?**

Erityisala ja sen ominaispiirteet määrittävät ne välineet ja symbolit, joiden välityksellä luovuus todentuu. Luova tuotos on aina tavalla tai toisella sidoksissa tiettyyn erityisalaan. Vaikka erityisalalla käytettävät symbolit sekä alalla tarvittavat kyvyt määrittyvät erityisalakohdaisesti, on mahdollista löytää luovuuteen liittyviä toiminnan muotoja, jotka ylittävät erityisalojen rajat. Kyseiseen tulokseen päätyi muun muassa Howard Gardner (1993, 372–384) tutkiessaan luovuutta seitsemän samalla aikakaudella luovaksi määritellyn henkilön kautta. Henkilöt olivat Sigmund Freud, Albert Einstein, Pablo Picasso, Igor Stravinski, T.S. Eliot, Martha Graham ja Mahatma Gandhi. Mainitut luovat yksilöt toimivat eri aloilla, mutta siitä huolimatta heidän toiminnasta löytyi yhdistäviä tekijöitä.

Seuraavassa esitän Gardnerin määrittämät viisi toiminnan muotoa, joissa kaikki edellä mainitut luovat yksilöt olivat osallisina. Gardnerin havaintojen yhteyteen olen liittänyt erillisiksi kappaleiksi oman tukintani havaintojen liittymisestä musiikin kenttään.

### ***1. Yksilö pyrkii löytämään ratkaisun havaitsemaansa ongelmaan***

Tieteen parissa ongelman käsite on selkeä. Ongelmat havaitaan tiedossa esiintyvinä puutteina, aukkoina tai ristiriitoina, jotka halutaan ratkaista tai täyttää.

Musiikin kohdalla ongelman käsite ei ole yhtä selkeä. Musiikkiin liittyviä ongelmia voivat olla esimerkiksi, miten yhdistää eri musiikin tyylejä tai miten ilmaista itseään.

### ***2. Yksilö muodostaa uuden ajattelutavan***

Tieteen parissa uuden ajattelutavan luomisessa kyse on uuden käsitteellisen kokonaisuuden eli teorian luomisesta. Yksilö löytää havaitsemaansa ongelmaan ratkaisun, joka muuttaa koko erityisalaa tai luo kokonaan uuden alan.

Musiikin kohdalla uuden teorian luominen tarkoittaa uuden musiikin tyylin kehittämistä, mikä on erittäin harvinaista. Kysymys on täysin uudesta tavasta tulkita musiikkia, soittaa tiettyä instrumenttia, yhdistää musiikillisia elementtejä tai tyylejä toisiinsa.

### ***3. Yksilö kehittää olemassa olevaa ajattelutapaa***

Luova yksilö tuottaa kentälle jotain konkreettista näkyvää tai kuultavaa. Luovat yksilöt ovat usein hyvin tuottoisia. Tuotokset ovat ainutlaatuisia, mutta ne eivät varsinaisesti muuta ajattelutapaa, sillä niiden rakenne pohjautuu olemassa oleville ja erityisalan parissa tyypillisille elementeille. Tuotokset ikään kuin jalostavat olemassa olevia ajatusmalleja. Jalostamisen kautta olemassa oleva ei muutu, mutta saa uusia piirteitä.

Musiikin kohdalla ajattelutavan kehittäminen on konkreettisimmillaan yksilön tehdessä sovitusta jo olemassa olevasta sävellyksestä. Voidaan kuitenkin myös katsoa, että jokainen kentän hyväksymä sävellys toimii tietyn tyylisuunnan jalostajana ja kyseisen musiikillisen käytännön rikastuttajana.

### ***4. Yksilö luo historiallisen hetken puitteissa tyylitellyn esityksen***

Luova yksilö ilmentää tiettyä erityisalaa tietyllä hetkellä. Hänen omaleimaista tuotostaan ei

voida erottaa kulttuurista eikä siitä historiallisesta hetkestä, jolloin se on esitetty. Esitys määrittyy olosuhteiden mukaisesti, ja uudet erilaiset tilanteet luovat mahdollisuuksia uusille tulkinnoille, tarkennuksille ja sovelluksille.

Musiikin vaikutus perustuu sen julkiseen esittämiseen. Musiikkiteos tuotetaan aina tietyssä tilassa, ajassa ja hetkessä. Uusi tilanne tarjoaa tutullekin musiikilliselle tuotokselle uusia toteuttamistapoja. Konkreettisimmillaan voidaan puhua muuttuvien ja ennalta arvaamattomien tekijöiden ohjaamasta improvisoidusta esityksestä. Esityshetken vaikuttavien tekijöiden, kuten esimerkiksi tilan, tunnelman ja yleisön lisäksi myös ajanjaksoon liittyvä musiikillinen ilmapiiri vaikuttaa suoraan tai välillisesti esitykseen.

### ***5. Yksilö riskeeraa omaperäisellä esityksellään oman uskottavuutensa***

Yksilö asettaa itsensä riskialttiiseen asemaan, esittämällä julkisesti perinteisistä näkökulmista poikkeavia ajatuksia. Yksilön uskottavuus ja arvostus on kiinni esityksen vastaanotosta. Yksilö riskeeraa asemansa oman luovuutensa nimissä.

Musiikin kohdalla tämä tarkoittaa yleisestä musiikillisesta linjasta poikkeavien tuotosten julkista esittämistä silläkin riskillä, että julkinen suhtautuminen esitykseen on negatiivista ja oma asema ja musiikillinen uskottavuus saattaa olla uhattuna. Musiikin kohdalla saattaa olla myös kysymyksessä pitäytyminen omassa musiikillisessa linjassa, vaikka olosuhteet vaatisivat jotain muuta.

Edelliset viisi kohtaa voidaan tiivistää seuraaviin lauseisiin. Luovat ihmiset havaitsevat ympärillään ongelmia, johon etsivät uudenlaisia ratkaisuja olemassa olevan tiedon varassa. Yksilö osallistuu kentän toimintaan ja omalta osaltaan edistää alan kehitystä. Esittäessään uudenlaista ratkaisua kentälle yksilö riskeeraa oman uskottavuutensa luovuuden nimissä. Idean tullessa hyväksytyksi yksilö muuttaa toimintakulttuuria.

## **3. LUOMISPROSESSIN JÄLJILLÄ**

Luomisprosessin määrittäminen on osoittautunut haasteelliseksi tehtäväksi. Prosessiin kohdistuvan tutkimuksen ansiosta tieto prosessiin liittyvistä yksilön ominaisuuksista sekä prosessin yksittäisistä vaiheista on lisääntynyt. Sen sijaan prosessia kokonaisuutena

kuvaavia malleja on vähän. Tunnetuin luomisprosessia kokonaisuutena kuvaava malli lienee vieläkin Graham Wallasin jo vuonna 1926 esittämä nelivaihemalli. Kyseistä mallia on käytetty kuvaamaan myös musiikissa todentuvaa luovaa prosessia. (ks. esim. Balkin 1990; Heinonen 1995; Maud & Webster 2001). Esimerkiksi Yrjö Heinonen (1995) käytti nelivaihemallia yhtenä teoreettisena lähtökohtanaan Beatles-yhtyeen sävellysprosesseja käsitelleessä väitöskirjassaan<sup>7</sup>. Heinosen (1995, 15) mukaan sävellysprosessi voidaan käsittää luovan prosessin erityistapaukseksi.

### 3.1 LUOMISPROSESSIN NELIVAIHEMALLI

Nelivaihemallin alkuperäisestä keksijästä voidaan olla montaa mieltä, mutta julkisuuteen malli nousi varsinaisesti G. Wallasin esittämänä<sup>8</sup>. Wallas rakensi mallinsa fyysikko Herman von Helmholtzin ja matemaatikko Poincorén esittämien ajatusten varaan. Sekä Helmholtz että Poincoré toivat esiin, kuinka ongelmanratkaisuprosesseissa oivalluksilla oli tapana syntyä hetkinä, jolloin ongelma ei ollut tietoisessa käsittelyssä. Oivallukset vaikuttivat nousseen esiin lähinnä työskentelystä pidettyjen taukojen aikana. (ks. Poincore 1908/1924; Wallas 1926). Omien kokemustensa ja edellä esitettyjen huomioiden pohjalta Wallas rakensi luovan prosessin mallinsa<sup>9</sup>. Malli koostuu nimensä mukaisesti neljästä prosessivaiheesta:

**1. Valmistelu** (*preparation*), jonka aikana asetetaan ongelma ja sitä tarkastellaan erilaisista näkökulmista aikaisempien kokemusten pohjalta.

**2. Kypsyminen** (*incubation*), jonka aikana ongelmaa ei ajatella tietoisesti.

**3. Oivallus** (*illumination*) eli ratkaisun yllättävä ilmaantuminen.

**4. Todentamisvaihe** (*verification*), jonka aikana testataan ja työstetään oivalluksen myötä syntynyttä ideaa käytännössä.

Edellä mainitut neljä vaihetta toistuvat prosessin aikana useita kertoja ja esiintyvät usein

---

<sup>7</sup> Teoreettisessa tarkastelussa Heinonen yhdistää Wallasin malliin Ernst Krisin kolmivaihemallin, joka pitää sisällään inspiraatio-, työstämis- ja kommunikaatiovaiheen (ks. Heinonen 1995, 16)

<sup>8</sup> Wallas ei ole ensimmäinen, joka toi esiin kyseiset prosessivaiheet. Matemaatikko Poincoré (1908/1924) toi mallin sisältämät vaiheet esiin jo vuonna 1908 (ks. Poincoré 1908/1924)

<sup>9</sup> Wallasin malli tunnetaan myös ongelmanratkaisuprosessin mallina.

päällekkäisinä tai lomittaisina prosessin luonteesta riippuen (Wallas 1926, 92). Wallas (1926) jakaa valmisteluvaiheen kahteen osaan. Laajassa merkityksessä se kattaa kaikki yksilön aiemmat kokemukset kuten esimerkiksi koulutuksen ja aikaisempiin prosesseihin liittyvät kokemukset. Suppeammassa merkityksessä se kattaa tietyn ongelman ratkaisemiseen liittyvät valmistelevat vaiheet, kuten ongelman tarkastelun erilaisista näkökulmista. Wallas (1926) tuo myös esiin, että yksilö saattaa työskennellä samanaikaisesti useiden ongelmien parissa, joten mielessä kypsyy useita ongelmia odottaen ratkaisun löytymistä. Nelivaihemalli on hyvin pelkistetty ja yksinkertainen. Siitä huolimatta tai ehkä juuri siitä syystä se on luonut pohjan useiden tutkijoiden luomisprosessin määritelmille (ks. esim. Armbruster 1989; Csikszentmihalyi 1996)

### **3.2 NELIVAIHEMALLIN TÄYDENNYS – ALAPROSESSIT**

Useat tutkijat ovat esittäneet tyytymättömyytensä nelivaihemallin kykyyn kuvata luovaa prosessia. Kritiikki on kohdistunut muun muassa mallin tapaan yksinkertaistaa luovaa prosessia, sekä kyvyttömyyteen erottaa luova prosessi ei luovista prosesseista (ks. Lubart (2000). Muun muassa Guilford (1950) jo kuuluisassa puheessaan esitti tyytymättömyytensä nelivaihemallia kohtaan. Hänen mukaansa mallin sisältämät vaiheet eivät tavoita niitä mentaalisia tapahtumia, joita luomisprosessin aikana esiintyy. Guilfordin mukaan luomisprosessin kannalta keskeisiä kykyjä ovat muun muassa herkkyyys havaita ongelmia, kyky tuottaa useita vaihtoehtoisia ratkaisuja tai ideoita, kyky muuttaa joustavasti omaa ajattelutapaa, kyky hallita mielen varassa monimutkaisia kokonaisuuksia sekä kyky valita ideat, jotka ovat jatkokehittelyn arvoisia (Guilford 1950, 451–453). Guilfordin esiin tuomat tekijät tarkentavat prosessin luonnetta huomattavasti. Vaikka kyse on yksilön kyvyistä, auttavat ne täydentämään käsitystä luovan prosessin vaiheisiin liittyvistä tekijöistä. Kyseisten tekijöiden määrittäminen auttaa hahmottamaan luovaan prosessiin liittyviä alaprosesseja, joita ovat muun muassa ongelmien tunnistaminen ja alustavien ideoiden tuottaminen tai niiden arvioiminen. Kyseisten alaprosessien vaikutus prosessin luovuuteen nousee esiin useiden luovuustutkijoiden näkemyksistä (ks. esim. Amabile 1983, Lubart 2001; Csikszentmihalyi 1999)

Mikä sitten erottaa luovat prosessit ei luovista? Vastausta voidaan etsiä muun muassa Guilfordin esittämissä alaprosesseissa esiintyvistä eroista. Näin tulkittuna prosessin vaiheet ovat samat, mutta toiminnan laatu vaihtelee luovien ja ei luovien välillä. Michael Mumford (1991) on tutkijakollegojensa kanssa erottanut neljä luovan ja ei-luovan prosessin eroa.



Ensinnäkin luovassa prosessissa pyritään löytämään ratkaisuja ennalta määrittelemättömiin tai vaikeasti määriteltäviin ongelmiin, toisin kuin rutiininomaisessa ongelmanratkaisussa. Toiseksi, luovissa prosesseissa yksilöiden pitää tuottaa uusia vaihtoehtoisia ratkaisuja divergentin ja konvergentin ajattelun avulla. Rutiininomaisessa prosessissa yksilöt soveltavat sen sijaan aikaisemmin omaksumiaan toimintamalleja ja tyytyvät tyypillisiin ratkaisuihin. Kolmanneksi, luovissa prosesseissa ratkaisut syntyvät moniulotteisten ja sykleittäin etenevien ajatusketjujen kautta, kun vuorostaan rutiiniprosessissa ratkaisut pohjautuvat pääsääntöisesti yksikertaisempaan päättelyyn. Neljänneksi, luovassa prosessissa olemassa oleva tieto löytää uusia merkityksiä tai järjestyy uudelleen, kun rutiininomaisessa prosessissa tieto ei muuta muotoaan vaan asettuu vanhoihin ajatusrakenteisiin. (Mumford et. al. 2001).

### **3.3 LUOMISPROSESSI JA FLOW-KOKEMUS**

Vaikka käsitykset luovuuteen liittyvistä kognitiivisista prosesseista ja prosessin vaiheista vaihtelevat hyvin paljon, voidaan tutkijoiden kuitenkin nähdä olevan suhteellisen yksimielisiä siitä, että luomisprosessiin liittyy affektiivisia ulottuvuuksia. Mihaly Csikszentmihalyi (1996) mukaan uuden luominen vaikuttaisi olevan yksi nautinnollisimpia aktiviteetteja ihmisen elämässä. Luomisprosessiin liittyvää nautinnollista kokemusta hän kutsuu flow-kokemukseksi<sup>10</sup>. Flow-kokemus ei rajoitu kuitenkaan ainoastaan luomisprosesseihin, vaan on läsnä aina, kun ihminen pääsee toteuttamaan itseään täysimääräisesti itselleen tärkeiden asioiden parissa (ks. esim. Csikszentmihalyi 1988). Esimerkiksi musiikillinen toiminta on yksilölle jo itsessään arvokasta, koska se tarjoaa yksilölle nautinnollisia kokemuksia. Onnistuneeseen musiikilliseen toimintaan liittyvät nautinnolliset kokemukset, toimivat toiminnan palkintona, mutta myös yhtenä toiminnan motivaation lähteenä. (Ks. Elliott 1995, 121, 222) Seuraavaksi esitän Csikszentmihalyin (1996) määrittelemät yhdeksän nautinnolliseen flow-kokemukseen liittyvää tekijää:

#### ***1. Toiminnalla on selkeä tavoite ja ratkaisut näyttävät selkeitä***

Yksilön tavoite voi syntyä annetusta tehtävästä, mutta se voi olla myös visio siitä, mitä haluaa tehdä. Arkielämän epäjärjestys ja ristiriitaisuus ovat poissa ja toiminta etenee selkeästi. Yksilö tietää, mitä tekee tai tulee tekemään seuraavaksi.

---

<sup>10</sup> Csikszentmihalyin flow-kokemus on lähellä Maslow'n (1959) "peak experience"-termiä.

## ***2. Toiminnasta saa palautetta***

Palaute ei tässä yhteydessä tarkoita ulkoista kontrollia vaan yksilön oman toiminnan antamaa palautetta. Muusikko esimerkiksi kuulee reaaliajassa, onko kyseessä oikea nuotti. Flow-kokemus edellyttää, että yksilö kokee toimintansa riittävän hyväksi ja valintansa oikeiksi.

## ***3. Toiminnan haasteet ovat balanssissa omien kykyjen kanssa***

Yksilö tietää omat kykynsä ja valitsee haasteet sen mukaan. Kyvykkäille ihmisille toiminta on nautinnollisinta silloin, kun he toimivat omien kykyjensä äärirajoilla ja tavoittelevat sellaista, mitä muut ihmiset eivät tee. Liian vaativat tehtävät saattavat kuitenkin johtaa turhautumiseen, joka katkaisee flow-kokemuksen.

## ***4. Tietoisuus ja toiminta sulautuvat yhteen***

Yksilö keskittyy täysin tekemäänsä ja kaikki muu on toissijaista. Syventynyt tekeminen ottaa yksilöstä vallan. Pään läpi ikään kuin virtaa ajatuksia, joita toteutetaan toiminnan kautta samanaikaisesti.

## ***5. Häiriötekijät ovat tietoisuuden ulkopuolella***

Tyypillistä flow-kokemuksessa on se, että yksilö elää ja toimii kyseisessä tilassa ja hetkessä. Tietoisuus rajoittuu ainoastaan kyseiseen hetkeen ja toimintaan. Kaikki häiriötekijät ovat keskittymisen ulkopuolella. Riittävän suuri häiriö voi kuitenkin rikkoa keskittymisen ja sotkea toiminnan.

## ***6. Toiminnassa ei ole epäonnistumisen pelkoa***

Yksilö on niin keskittynyt tekemiseensä, ettei osaa olla huolissaan epäonnistumisen mahdollisuudesta. Jos huomio kiinnittyy mahdolliseen epäonnistumiseen, keskittyminen ei ole totaalista. Kun kyvyt ja haasteet ovat tasapainossa, ei ole edes tarpeellista pelätä epäonnistumista. Vasta prosessin jälkeen on ajankohtaista tarkastella onnistuttiinko prosessissa vai ei.

## ***7. Tietoisuus omasta itsestä häviää, mutta palaa prosessin jälkeen entistä selvempänä.***

Flow-kokemuksen aikana yksilö on liian syventynyt tekemiseensä välittääkseen egonsa suojelusta. Yksilö ei tarkkaile itseään vaan keskittyy yksinomaan tekemiseen. Prosessin jälkeen yksilön itsetietoisuus kasvaa: Hän tietää, että on onnistunut vaikean haasteen

kohtaamisessa. Tunnelma voi hetken olla jopa hieman epätodellinen. Yksilö voi mm. tuntea olevansa harmoniassa maailmankaikkeuden kanssa.

### **8. *Ajantaju katoaa***

Flow-kokemuksen aikana tunnit muuttuvat minuuteiksi ja aika tuntuu lentävän. Toisinaan yksittäinen konkreettinen lyhyt hetki saattaa kokemuksena venyä monin verroin pidemmäksi. Kello ei siis kerro kokemusten kestoa, vaan yksilön käsitys ajankulusta riippuu siitä, mitä hän on tekemässä.

### **9. *Tekeminen on itsessään tärkeää***

Vaikka yksilö saisi palkkaa tekemisestään, niin päällimmäisenä nautinnon lähteenä on itse tekeminen. Tekemisellä on merkitystä tekemisen itsensä takia. Viulisti ei soita tienataksaan tai tullakseen kuuluisaksi, vaan nauttiakseen siitä. Nautinto on lähtöisin yksilöstä itsestään, toisin kuin raha, kunnia ja menestys, jotka syntyvät yksilön ulkopuolella.

Yleensä nautinto tekee ihmisen onnelliseksi. Flow-kokemuksen ja onnellisuuden suhde ei ole kuitenkaan johdettavissa edellisestä johtopäätöksestä. Flow-kokemuksen aikana yksilö ei tunne itseään varsinaisesti onnelliseksi, sillä kyseisellä hetkellä kaikki huomio keskittyy itse toimintaan. Hän tuntee ainoastaan asioita, jotka ovat prosessin kannalta oleellisia. Onnellisuuden tunteminen ja sen tiedostettu kokeminen saattavat olla jopa häiriötekijä, joka vie ajatukset pois itse prosessista. Onnellisuus nousee esiin prosessin jälkeen tai yksilön pitäessä taukoa prosessista. (Csikszentmihalyi 1996, 123)

## **4. MITEN YMMÄRTÄÄ MUSIIKILLISTA LUOVUUTTA**

Tässä luvussa kuvaan sitä tutkimukseni kenttää, jolle haastateltavani sijoittuivat. Luovaa prosessia ei voi erottaa omasta kontekstistaan. Tavoitteenani on hahmottaa niitä erityispiirteitä, joita liittyy musiikin alaan. Tämä helpottaa myös lukijaa ymmärtämään niitä erityisalasidonnaisia lähtökohtia, jotka ovat muusikoiden luomisprosessia tarkastelun kannalta keskeisiä. Musiikin alaan liittyvä kuvaukseni pohjautuu David J Elliottin (1995) musiikin ja musiikkikasvatuksen filosofiaan. Tarkastelussa en pyri tuomaan esiin Elliottin filosofian syvintä olemusta, vaan lähinnä tekijöitä, jotka auttavat hahmottamaan musiikin

moniulotteisuuden. Minkä takia valitsin Elliottin tutkimukseni teoreettiseen tarkasteluun? Syitä on löydettävissä neljä: 1) Musiikin alalla työskentelevä henkilö suositteli minulle Elliottin näkemyksiin tutustumista. 2) Elliottin määritelmissä esiintyy samoja elementtejä kuin Csikszentmihalyin (1996,1996) systeemimallissa. Tästä syystä olen teoreettisen tarkastelun johdonmukaistamiseksi käyttänyt Elliottin määritelmissä myös Csikszentmihalyin suosimia käsitteitä yksilö, erityisala ja kenttä. 3) Elliott (1995) painottaa musiikillisen ammattitaidon merkitystä luomisprosessissa. Näin ollen Elliottin näkemykset luovat yhteyden luovuuden teoreettisessa tarkastelussa esiin nostamilleni tekijöille. (Amabile 1983; Gardner 1993; Csikszentmihalyi 1999). 4) Elliottin tapa kuvata musiikkia musiikillisen toiminnan lähtökohdasta auttaa hahmottamaan musiikin moniulotteisuuden, jonka huomioiminen on myös luomisprosessin tarkastelun kannalta keskeistä.

#### **4.1 MUSIIKKI JA SEN LUONNE**

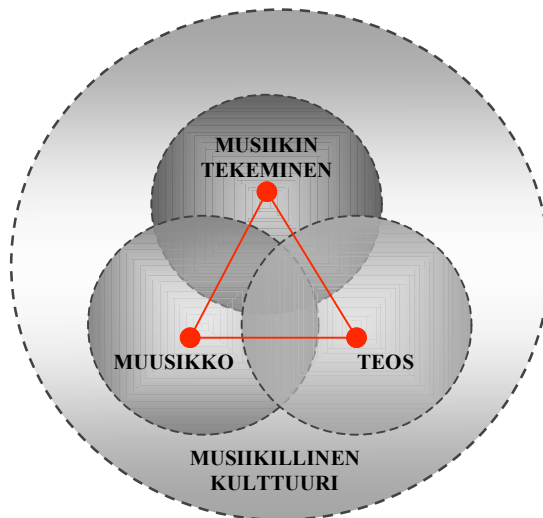
Musiikkia ja sen luonnetta voidaan selittää usealla eri tavalla ja tarkastella useasta eri näkökulmasta. Tästä syystä Elliott (1995) pitää musiikkia käsitteenä, jolle ei tule pyrkiä antamaan yhtä ja oikeaa täsmällistä määritelmää. (Elliott 1995, 20–22) Elliott (1995) jakaa yleisimmät musiikkia kuvaavat selitykset neljään eri luokkaan. Selityksien mukaan musiikki on 1) inhimillisesti organisoitua ääntä ja hiljaisuutta, 2) inhimillisesti organisoitua ja tietoisesti suunniteltuja musiikillisia kaavoja, kuten melodioita, harmonioita, sointivärejä ja rakenteita, 3) organisoitua äänen ja hiljaisuuden vaihtelua, joka kuvaa tai herättää inhimillisiä tunteita, 4) arvoltaan ja luonteeltaan esteettistä ja tarjoaa näin musiikin tekijälle ja sen kuulijalle melodioden harmonioiden ja rytmien välityksellä esteettisiä kokemuksia.

Elliott (1995) suhtautuu kriittisesti kyseisiin musiikin määritelmiin. Elliottin mukaan kyseisillä määritelmillä on taipumus yksinkertaistaa musiikkia ilmiönä. Ne eivät myöskään riittävästi ota huomioon musiikin saaman merkityksen konteksti-, yksilö- ja kulttuurisidonnaisuutta. Elliottin mukaan tyhjentävien määritelmien sijaan musiikin ymmärtämiseksi on oleellista etsiä musiikin ominaispiirteitä, jotka näyttävät pysyviltä suurimmassa osassa musiikkia. Yhdistävänä tekijänä Elliott (1995, 39) näkee musiikin toiminnallisuuden. Seuraavassa luvussa esittämäni Elliottin musiikilliseen toimintaan perustuva määritelmä on hyvin avoin. Elliottin mukaan määritelmässä on lähinnä kyse musiikin tarkastelua suuntaavasta kehyksestä, jota on mahdollista tarvittaessa tarkentaa ja muunnella sen kuitenkaan menettämättä perusideaansa (ks. Elliott 1995, 128).

## 4.2 MUSIIKILLISEN TOIMINNAN ULOTTUVUUDET

Elliott (1995, 39–45) pyrkii määrittämään musiikkia tuotteliaan musiikillisen toiminnan kautta. Kyseinen määritelmä edellyttää vähintään kolmea ulottuvuutta: yksilöä, tuotosta sekä tapahtumaa, jossa musiikkia syntyy. Musikaalinen tapahtuma on musiikillista toimintaa, kuten esiintymistä, improvisointia, säveltämistä tai sovittamista. Musiikillinen toiminta tapahtuu aina jossain sosiokulttuurishistoriallisessa kontekstissa. Edellinen lause todentaa määritelmän neljännen ulottuvuuden eli toiminnan kontekstuaalisuuden. (Elliott Elliottin neliulotteinen määritelmä mahdollistaa musiikin tarkastelun monesta eri näkökulmasta. Jokaista alkuperäistä ulottuvuutta voidaan tarkastella yksittäisenä ulottuvuutena omassa välittömässä kontekstissaan. Jotta musiikin luonne ja merkitys inhimillisenä käytäntönä olisi kuitenkin ymmärrettävissä, on otettava huomioon kaikki ulottuvuudet ja niiden väliset suhteet.

Elliott (1995, 40–44) tarkentaa musiikin tarkastelun kuvaustaan vieläkin syvemmmälle<sup>11</sup>. Koska tutkimukseni toteutus ei pohjaudu Elliottin määritelmiin, en syvenny siihen tässä yhteydessä tarkemmin. Jo musiikin jakaminen neljään ulottuvuuteen auttaa hahmottamaan luomisprosessiin vaikuttavien tekijöiden moniulotteisuuden. Kuvio 2 selventää Elliottin määritelmää.



**KUVIO 2:** Musiikillisen toiminnan neljä ulottuvuutta Elliottia (1995, 42) mukailten. Kuvio määrittää neljä musiikilliseen toimintaan liittyvää ulottuvuutta. Keskellä oleva kolmio kuvaa ydinulottuvuuksien välistä yhteyden, johon musiikillinen kulttuuri vaikuttaa. Kuviossa katkoviivat kuvaavat, että kullakin elementillä on oma kontekstinsa, jolla on oma vaikutuksensa prosessiin.

<sup>11</sup> Elliottin lähtökohta on että jokaista ulottuvuutta voidaan katsoa neljästä eri näkökulmasta: 1) suoraan, 2) takaa 3) edestä ja 4) ympäristön näkökulmasta. Esimerkiksi musiikin tekemisen kohdalla tämä tarkoittaa toiminnan tarkastelun kohdistumista 1) itse toimintaan 2) siihen, miten toimintaan päädyttiin (motivaatiotekijät) ja 3) mihin se johtaa (tavoitteet) sekä 4) suhteessa kontekstiin eli vastaaviin toimintoihin. Saman tarkastelun hän toteuttaa jokaisen ulottuvuuden kohdalla.

Musiikki erityisalana on hyvin laaja käsite. Koko laajuudessaan musiikin voidaan katsoa olevan monikulttuurinen yleismaailmallinen musiikillinen käytäntö, jota yhdistää sama toiminnallinen luonne ja periaatteellinen rakenne. Todellisuudessa musiikki jakautuu kuitenkin useisiin eri käytäntöihin. Nämä jakautuvat musiikillisiin tyylipiirteittäin jakautuviin alakäytäntöihin, joilla kaikilla on omat musiikilliset erityispiirteensä. (Elliott 1995, 43–45) Alakäytäntöjä ovat esimerkiksi klassinen musiikki, jazz-musiikki sekä rock-musiikki. Kunkin musiikillisen alakäytännön voidaan nähdä muodostavan oman kenttensä.

Jokaisella yksittäisellä musiikillisella tuotoksella on aina musiikillisen rakenteensa kautta yhteys olemassa olevaan musiikilliseen käytäntöön tai alakäytäntöön. Näin musiikin sisältämät melodiat harmoniat, rytmit ja sointivärit luovat vääjäämättä rakenteellisen yhteyden jo olemassa olevaan musiikkiin. (Elliott 1995, 43–45, 91–92) Erityisalana musiikki muodostaa musiikillisten käytäntöjen dynaamisen verkoston, jossa erilaiset käytännöt ja alakäytännöt toimivat rinnakkaisina, musiikillisia elementtejä ja muita piirteitä keskenään jakavina käytäntöinä. Nämä käytännöt tarjoavat musiikilliselle toiminnalle kulttuurisen merkityskehyksen, jonka parissa tuotetaan merkityksellisiä teoksia. Teokset ilmentävät musiikillisen käytännön parissa jaettua ymmärrystä käytännön periaatteista. (Elliott 1995, 42–45, 87–89, 191–193 ) Musiikillisen käytännön parissa todentuvat periaatteet ovat kentän määrittämiä (vrt. Csikszentmihalyi 1999).

Musiikin sosiaalinen ulottuvuus tulee esiin muun muassa Elliottin (1995 41–42) kuvatessa toiminnan neljää perusulottuvuutta dynaamisena palautejärjestelmänä. Yksilöt toimivat ja reagoivat suhteessa toimintaympäristöstään saamaansa palautteeseen, joka määrittää heidän tuottamansa musiikin laatua. Teoksen laatua peilataan olemassa olevaan musiikkiin sekä kentän arvostuksiin. Käsitykset hyvästä musiikista ja musiikin tekijästä rakentuvat vahvasti olemassa olevan musiikin ja kentän ylläpitämien musiikillisten sääntöjen, traditioiden, standardien sekä arvostusten varaan. Myös musiikkia kuunteleva yleisö ja yleisön oletettu suhtautuminen teokseen määrittää käsitystä hyvästä musiikista. Voidaankin katsoa, että musiikkia kuunteleva yleisö on osa toiminnan laatua määrittävää kenttää. (Elliott 1995, 162–163)

#### **4.3 MUSIIKILLINEN AMMATTITAITO**

Elliottin (1995) mukaan keskeisin tekijä tarkasteltaessa muusikon luovuutta on musiikillinen ammattitaito (musicianship). Ammattitaidon kehittyessä lisääntyy muusikon

kyvykkyys tuottaa ja valikoida ideoita prosessin aikana. Keskeistä on kyky tunnistaa luovat ratkaisut. Elliottin mukaan muusikoiden luomisprosessi on dynaaminen prosessi, jonka aikana syntyy lukuisia ongelmia ratkaistavaksi. Näin ollen muusikon ammattitaito määrittää, miten paljon hänellä kussakin valintatilanteessa on ratkaisuvaihtoehtoja käytössään ja miten hän pystyy niitä hyödyntämään. Elliott (1995) tulkitsee Beraitteriin ja Scardemaliaan (1993) nojautuen musiikillisen ammattitaidon koostuvan viidestä tiedon osa-alueesta: formaalista, informaalista, impressionistisesta, tiedonhallinnallisesta sekä muut tiedon osa-alueet yhteen sitovasta proseduraalisesta musiikillisesta tiedosta. Seuraavassa esitän neljä ensin mainittua musiikillisen tiedon osa-aluetta. Viidettä osa-aluetta eli proseduraalista tietoa en katso tarpeelliseksi erottaa omaksi tiedon alueekseen. Sen voidaan katsoa koostuvan neljän muun tiedon osa-alueen hallinnasta.

### ***Formaalinen musiikillinen tieto***

Musiikillinen formaalinen tieto (*formal knowledge*) kattaa faktoja, käsitteitä, kuvauksia teorioita ja kaavoja musiikista sekä siihen liittyvistä elementeistä. Formaalista tietoa kutsutaan myös deklaratiiviseksi tiedoksi. Taidealoilla formaalisen tiedon rooli voi olla kyseenalainen, sillä pelkällä irrallisella tiedolla ei vielä tuoteta taidetta. Elliottin mukaan formaalinen tieto musiikista onkin sellaisenaan elotonta ja ei-musiikillista. Käytäntöön yhdistettäessä musisoijat kuitenkin hyötyvät musiikin sääntöihin ja rakenteisiin kohdistuvasta teoreettisesta tiedosta, sekä musiikin alan termistön hallinnasta. Viimeksi mainittu tulee esiin kommunikoitaessa muiden kentän toimijoiden kanssa. Käytäntöön yhdistettynä formaalinen tieto, kuten musiikin rakenteet tai instrumenttikohtaiset tekniset tiedot, luovat pohjan musiikilliselle toiminnalle. Muusikon formaalisella tiedolla on rooli ennen kaikkea oman musiikillisen toiminnan reflektoinnissa. Reflektoiden omaa toimintaa formaaliin tietoon, muusikko pystyy vertaamaan omaa toimintaansa musiikin standardeihin ja traditioihin sekä etsimään vaihtoehtoisia ratkaisuja omalle toiminnalleen. (Elliott 1995, 60–62, 96–97)

### ***Informaalinen musiikillinen tieto***

Informaalinen tieto (*informal knowledge*) on eräänlaista erityisalakohtaista ”tervettä järkeä” ja ymmärrystä alalla toimimisesta. Informaalista tietoa on vaikea hankkia, sillä sitä ei omaksuta tavanomaisin oppimisen keinoin, vaan toimimalla tietyn erityisalan parissa. Informaalisen tiedon yhteydessä puhutaankin usein kokemuksesta. (Bereitter & Scardemalia 1993, 51–54; Elliott 1995, 62–63.) Elliottin mukaan informaaliselle tiedolle

on ominaista valmius toiminnan aikana reflektoida kriittisesti. Tämä perustuu musiikilliseen tilannetajuun tehtäessä musiikilliseen toimintaan kohdistuvia arvioita. Arvioiden tekeminen edellyttää kontekstin hallintaa sekä käytännön standardien ja traditioiden ymmärtämistä. Strateginen arviointikyky nousee esiin ennen kaikkea aktiivisessa musiikillisessa ongelmanratkaisussa. Strateginen arviointikyky käsittää taipumuksen tai kyvyn tehdä toiminnan aikana oikeita musiikillisia arviointeja punnitsemalla musiikillisia vaihtoehtoja, soveltamalla tietoja ja taitoja joustavasti eri yhteyksissä sekä pohtimalla vaihtoehtoisia strategioita jatkuvassa pyrkimyksessään tehdä musiikkia hyvin. Informaalinen musiikillinen tieto on situationaalista tietoa, jonka omaksuminen edellyttää aktiivista toimimista erityisalan parissa ja henkilökohtaista kokemusta ongelmien etsimisestä ja niiden ratkaisemista. (Elliott 1995, 63–64)

### ***Impressionistinen musiikillinen tieto***

Impressionistinen musiikillinen tieto (impressionistic knowledge) on tunnesidonnaista tietoa ja vahvasti intuitiivista. Impressionistinen tieto on musiikillisessa toiminnassa välittyvien merkityksellisten tunnetilojen aistimista ja niiden mukaan toimimista. Musiikillisessa toiminnassa impressionistisen tiedon hyödyntäminen on usein tiedostamatonta. Elliottin (1995, 64) mukaan impressionistinen tieto nousee esiin muun muassa musiikillisessa toiminnassa esiintyvässä valintatilanteessa voimakkaana intuitiivisena tunteena siitä, että jokin musiikillinen toimintatapa on parempi kuin toinen. Muusikolla saattaa olla hyvinkin vahva tunne jostakin ratkaisusta tai valinnasta, vaikka hän ei osaakaan sitä sanallisesti perustella. Ratkaisut tehdään tunteiden tai tuntemusten pohjalta. Impressionistinen tieto on sidoksissa kognitiivisiin emootioihin, jotka muodostuvat henkilökohtaisten ajatusten ja kokemusten pohjalta. Musiikillisen toiminnan aikana aistitut kognitiiviset emootiot suuntaavat sekä tarkentavat yksilön huomiota ja havaintoja. Ne ovat merkittävässä roolissa musiikkia ja musiikillista toimintaa hahmotettaessa, suunnattaessa sekä vaihtoehtoja valittaessa ja arvioitaessa. Impressionistinen tunnepohjainen tieto on korostetusti situationaalista eli sidoksissa kulttuuriseen kontekstiin, koettuun hetkeen, sekä musiikillisen toiminnan ja musiikillisen teoksen luonteeseen. Informaalisen tiedon tavoin myös impressionistinen tieto kehittyy musiikillisten käytäntöjen parissa. (Elliott 1995, 64–65)



### ***Tiedonhallinnallinen musiikillinen tieto***

Neljännelle Elliottin (1995, 66–68) kuvaamalle tiedon osa-alueelle on vaikea löytää suomenkielistä käsitettä. Elliott itse kutsuu kyseistä tiedon osa-aluetta *supervisory knowledge*ksi. Bereitter ja Scardemalia käyttävät (1993, 58–61) samasta tiedon osa-alueesta käsitettä *self-regulatory knowledge*. Molemmat määritelmät ovat lähellä käsitteitä metakognitiivinen tieto tai metakognitio. Molemmat määritelmät korostavat valmiutta tiedostaa, arvioida, säädellä ja ohjata omaa älyllistä toimintaa. Määritelmissä kuitenkin korostuu oman tiedon käsittelyn lisäksi myös erityisalan hallinta sekä tähän liittyvä metakäsitteellinen tieto. Tästä syystä olen päätenyt käyttämään käsitettä tiedonhallinnallinen tieto. Kyse on valmiudesta arvioida, säädellä ja ohjata omaa musiikillista toimintaa hyödyntäen ymmärrystä musiikista sekä musiikillisten käytäntöjen standardeista, traditioista ja velvoitteista.

Tiedonhallinnallinen tieto kehittyy kokemuksen myötä musiikillisissa toiminnoissa autenttisten musiikillisten haasteiden parissa. Tiedonhallinnallinen tieto on muusikolle hyvin keskeistä. Musiikillinen toiminta tapahtuu usein avoimissa ja ennustamattomissa tilanteissa, jotka edellyttävät joustavuutta, mukautumista ja nopeaa reagointia. Tiedonhallinnallinen tieto auttaa yksilöä hallitsemaan ja ohjaamaan omaa musiikillista toimintaa sekä löytämään ratkaisuja jatkuvasti muuttuvissa musiikillisissa tilanteissa. (Elliot 1995, 66–67 ) Elliott (1995, 227–228) korostaa musiikillisten mielikuvien luomista ja hyödyntämistä musiikillisessa toiminnassa. Elliottin mukaan musiikillinen mielikuviutus liittyy läheisesti tiedonhallinnalliseen tietoon. Musiikillisessa mielikuviutuksessa on kyse yksilön kyvystä hahmottaa musiikillisia ääniä, rakenteita ja elementtejä sekä musiikillisia ongelmia ja mahdollisia ratkaisumalleja ainoastaan mielensä varassa. (vrt. Sinnot, 1959, 107–108; Webster 1990, 23–24)

Yhteenvetona voidaan todeta, että musiikillinen ammattitaito koostuu useista eri musiikillisen tiedon osa-alueista, jotka yhteen sitoutuessaan auttavat muusikkoa musiikillisten tavoitteiden saavuttamisessa. Korkeatasoinen musiikillinen ammattitaito sekä laadukkaan musiikin tuottaminen edellyttävät erityisalan kokonaisvaltaista tuntemista, musiikillista mielikuviutusta ja hahmottamiskykyä sekä kykyä arvioida ja suunnata omaa musiikillista toimintaa suhteessa erityisalan ja kentän muodostamiin standardeihin ja traditioihin. Näin musiikillinen ammattitaito luo pohjan muusikoiden luomisprosessille.

## OSA II TUTKIMUKSEN TOTEUTUS

### 5. TUTKIMUSKYSYMYKSET

Tässä tutkimuksessa lähestyn muusikoiden luomisprosessia kahden kysymyksen kautta. Ensimmäinen kysymys kohdistuu luomisprosessin kulkuun ja toinen sen sisältöön. Taulukko 1 selventää kysymysten asettelua.

	Tutkimuskysymykset	Tarkentavat kysymykset
1.	Miten luomisprosessi etenee?	Mitkä tekijät vaikuttavat luomisprosessin etenemiseen?  Millaisista vaiheista luomisprosessi koostuu?
2.	Mikä tekee prosessista luovan?	Mitkä tekijät edistävät tai estävät luovan prosessin toteutusta?  Mitkä yksilön ominaisuudet ja kyvyt vaikuttavat prosessin luovuuteen?  Mitkä prosessiin liittyvät tekijät ovat luovuuden kannalta keskeisiä?

**TAULUKKO 1:** Tutkimuskysymykset ja tarkentavat kysymykset. Tarkentavat tutkimuskysymykset konkretisoivat tutkimuksen aikana toteutunutta kysymyksenasettelua.

Molemmat tutkimuskysymykset ovat lähtökohtaisesti ongelmallisia, sillä ne pitävät sisällään oletuksen haastateltavan muusikon sekä käsiteltävän prosessin luovuudesta. Vaikka oletusten kyseenalaistaminen ei ole tutkimuksen toteuttamisen kannalta mielekäästä, ei oletuksiin liittyviä epävarmuustekijöitä ole mahdollista myöskään ohittaa. Olen pyrkinyt minimoimaan tutkimuskysymyksiin liittyvää epävarmuutta tarkentamalla kysymyksenasettelun lähtökohtia. Lähdin liikkeelle hyväksymällä oletuksen, että kyseiset muusikot kykenevät näyttöjensä perusteella luovaan prosessiin.

Ensimmäisen tutkimuskysymyksen kohdalla luovuuden ja luovan prosessin määrittelyn ongelmallisuus on käsiteltävissä, koska tarkastelu kohdistuu prosessin etenemiseen edellyttämättä suoranaisesti ottamaan kantaa siihen, miten luova tai miten paljon luovuutta

vaativa prosessi on kyseessä. Ongelma konkretisoituu toisen tutkimuskysymyksen kohdalla. Kun määritellään prosessin luovuuteen vaikuttavia tekijöitä, saa luovuus ja prosessiin vaikuttavat tekijät arvolatautuneet merkitykset. Samalla huomio kiinnittyy myös korostetusti prosessissa syntyneeseen tuotokseen ja sen laatuun. Kyseiset ongelmat olen pyrkinyt poistamaan hyväksymällä kaksi oletusta: 1) Tutkimuksen aiheen tunteva, kokenut, tuottelias, erityisalansa hallitseva ja kentän tiedostava muusikko valitsee prosessin, jossa esiintyy luovia elementtejä. 2) Tarkasteltavien prosessien ei tarvitse olla kaikilta osiltaan luovia. Riittää, että prosesseista nousee esiin tekijöitä, joilla voidaan katsoa olevan vaikutusta luovuuteen tutkimukseen valittujen muusikoiden lähtökohdasta.

On syytä huomioda, että edellä esittämäni luovuuden määrittelyyn liittyvät ongelmat eivät kohdistu ainoastaan tähän tutkimukseen, vaan kuvaavat koko luovuustutkimuksen alaa. Tämä kertoo tutkittavan ilmiön luonteesta. Palaan luovuuden määrittelyn liittyviin haasteisiin vielä analyysin, tutkimustulosten sekä luotettavuustarkastelun yhteydessä.

## **6. FENOMENOLOGIS-HERMENEUTTINEN TUTKIMUSPERINNE**

Tutkimukseni metodologiset lähtökohdat ovat fenomenologis-hermeneuttisessa tutkimusperinteessä, jonka juuret ovat Edmund Husserlin deskriptiivisessä sekä Martin Heideggerin hermeneuttisessa fenomenologiassa. (Ks. Heelan 1991, Moustakas 1994, Varto 1992a.) Fenomenologis-hermeneuttisen tutkimusperinteen mukaan olemassa oleva todellisuus rakentuu ihmisten välittömissä kokemuksissa muodostamien merkitysrakenteiden pohjalle. Taustalla on fenomenologisen filosofian ydinkysymykset, joita ovat ihmiskäsitys<sup>12</sup> sekä tiedonkäsitys<sup>13</sup>. (Laine 2001, 26—27; ks. myös Husserl 1995, 61—72; Perttula 2000, 428—429.) Sekä fenomenologisessa että hermeneuttisessa ihmiskäsityksessä tutkimuksen tekemisen kannalta keskeisiksi käsitteiksi nousevat kokemus, merkitys, intentionaalisuus ja yhteisöllisyys. Tietokysymysten kohdalla keskeisessä roolissa ovat ymmärtäminen ja tulkinta. (Laine 2001, 26—29.) Ihmisen käyttäytymisen ymmärtäminen ja selittäminen edellyttävät huolellista tutustumista ihmisten välittömiin kokemuksiin sekä niiden taustalla vaikuttaviin merkitysrakenteisiin. Fenomenologis-hermeneuttisessa tutkimuksessa lähdetään liikkeelle siitä, että ihmisen

---

<sup>12</sup> Ihmiskäsityksen kohdalla ydin kysymykset liittyvät siihen, millainen ihminen on tutkimuskohteena.

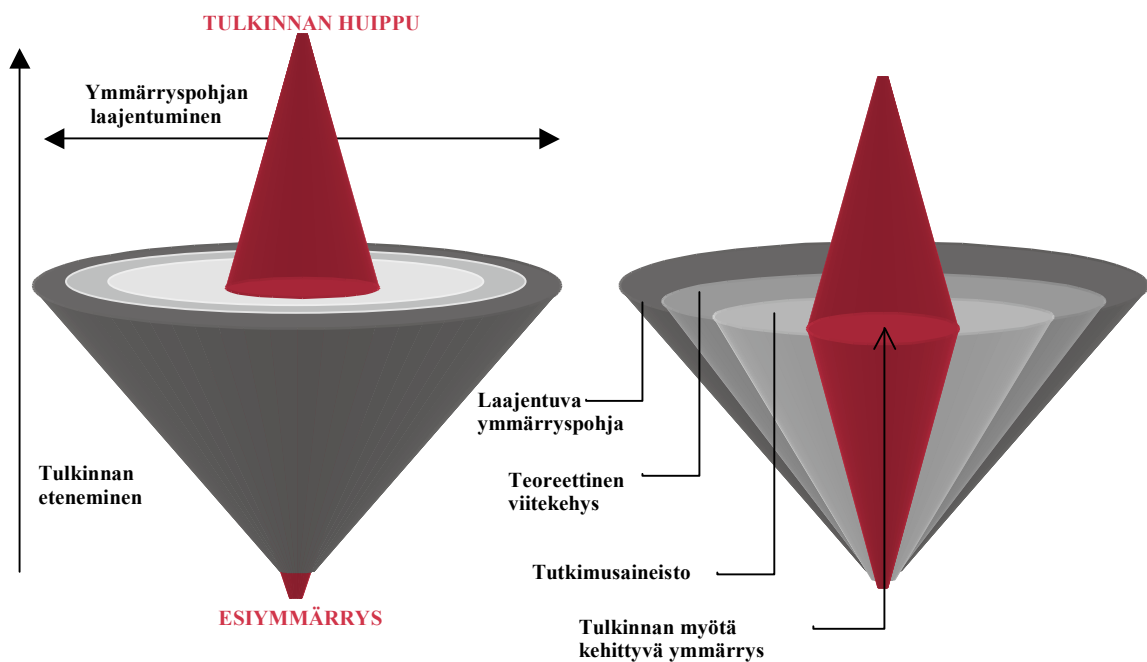
<sup>13</sup> Tiedonkäsityksen kohdalla ydinkysymykset liittyvät siihen, miten kohteesta voidaan saada tietoa ja millaista tämä tieto on luonteeltaan.

suhde maailmaan on intentionaalinen eli merkityksillä ladattu. Tästä syystä ihmisen käyttäytymistä ei voida ymmärtää, jollei tunneta niitä yksilöllisiä merkityksiä, joita yksilö antaa omille kokemuksilleen. Näin ollen fenomenologis-hermeneuttisen tutkimuksen varsinaiseksi kohteeksi muodostuu yksilöllisten kokemusten taustalla vaikuttavat merkitysrakenteet. (Laine 2001, 27—29; Husserl 1995, 74—75; Moustakas 1994, 28—33; Varto 1992b.) Merkitysrakenteet syntyvät ja värittyvät aina tietyssä sosiaalis-historiallisessa kontekstissa. Ihminen on pohjimmiltaan yhteisöllinen, joten suuri osa merkityksistä on yhteisön muodostamia. Yksilön subjektiivisten kokemusten ymmärtämiseksi on tarkasteltava sosiaalista kontekstia, jossa merkitykselliset kokemukset syntyvät. On syytä huomioda, että yhteisöllisyydestä huolimatta jokainen yksilö on erilainen, ja että teoilla ja tapahtumilla on erilaisia merkityksiä eri ihmisille. Tästä syystä on oleellista määrittää merkityksen lisäksi kenelle kyseinen merkitys on pätevä ja missä yhteydessä. (Heelan 1991, 218—228; Laine 2001, 28—29; Perttula 2000, 429—441) Edellä mainitut fenomenologis-hermeneuttisen perinteen lähtökohdat olen pyrkinyt tässä tutkimuksessa huomioimaan muun muassa rakentamalla tutkimukseni teoreettisen tarkastelun tutkijoiden varaan, joiden teoreettiset näkemyksissä korostuvat sekä yksilöllisyys että kontekstuaalisuus (esim. Csikszentmihalyi 1996; Elliott 1995).

Fenomenologis-hermeneuttisen tutkimuksen tavoitteena on käsitteellistää tutkittava ilmiö. Tutkittavan ilmiön käsitteellistäminen edellyttää kokemuksiin liittyvien merkitysten jäsentämistä merkityskokonaisuuksiksi. Ilmiön ymmärtämisen kannalta keskeistä on merkityskokonaisuuksien välisten yhteyksien tunnistaminen. (Laine 2001, 40—41.) Fenomenologis-hermeneuttisen tutkimuksen hermeneuttinen ulottuvuus tulee esiin ennen kaikkea tutkimuksellisen tulkinnan tarpeen myötä. Gadamerin (1979, 261) mukaan ymmärtäminen on aina tulkintaa, joka pohjautuu jo aiemmin ymmärretylle. Tulkinta ja ymmärrys ovat aina sidottuja tulkitsijan vaikutushistoriaan ja kulttuuritraditioon, jossa kokemukset värittyvät (Gadamer 1979, 267—269). Tulkinnan sitoutuminen ajalliseen ja kulttuuriseen tulkintahorisonttiin ei tarkoita, että tulkitsija olisi traditionsa vanki. Tulkintahorisonttiin vaikuttava traditio on muuttuva tila ja liikkuu historiassa muutoksen mukana. (Gadamer, 1979, 271; Kusch 1986, 108.)

Tutkimusaineiston käsittelyssä tutkijalta vaaditaan hermeneuttisen kehän mukaista jatkuvaa ymmärrykseen tähtäävää tulkintaa. Hermeneuttinen kehä ei ole menetelmällinen kehä, vaan kuvaa ainoastaan ymmärtämisen rakennetta (Gadamer 1979, 161). Kyse on

ymmärtämisen kehämäisestä liikkeestä, jossa esiymmärrystä seuraa tulkinta, tulkintaa kriittinen reflektio ja jälleen uusi esiymmärrys. Ilkka Niiniluoto (1983, 176) on täsmentänyt, että hermeneuttisessa kehässä ei ole kysymys varsinaisesti kehäpäättelystä, vaan ajattelun etenemisestä spiraalin muodossa. Täsmennys on osuva, mutta sitä voidaan vielä entisestään tarkentaa. Kun spiraali nähdään terävällä kärjellään seisovana kartiona, syntyy kokonaisvaltaisempi kuva ymmärryksen etenemisen rakenteesta. Kuvio 3 selventää kyseistä tulkinnan rakennetta.



**KUVIO 3:** Hermeneuttinen tulkintaspiraali. Spiraali ja sen poikkileikkaus havainnollistavat tulkinnan etenemistä laajenevan ymmärryspohjan varassa. Ymmärryspohja laajenee tulkinnan, tutkimusaineiston ja teoreettisen viitekehysen vuorovaikutuksen myötä. Tulkinnan huippu kuvaa ymmärryspohjan varassa tarkentunutta käsitystä tulkittavasta ilmiöstä.

Kuvio 3 havainnollistaa, kuinka tulkintaspiraalin tilavuus kasvaa päättelyn edetessä. Mitä suurempi spiraali on, sitä laajempi ja moniulotteisempi on tulkinnan ymmärryspohja. Ymmärryspohjalla tarkoitan kokemukseen, teoreettisten lähtökohtien tuntemukseen sekä tutkimusaineistoon pohjautuvaa tietämystä. Kyseisen tietämyksen varassa tapahtuu tehtyjen tulkintojen kriittinen reflektointi. Tulkinnan huippu kuvaa tulkinnan myötä tarkentunutta käsitystä tarkasteltavasta ilmiöstä. Ymmärryksen voidaan katsoa saavuttaneen huippunsa, kun muutokset ymmärryspohjassa eivät enää aiheuta muutoksia tulkinnan huipussa.

Fenomenologis-hermeneuttisessa tutkimuksessa keskeinen lähtökohta on oman, tutkittavaan kohteeseen liittyvän, esiymmärryksen tiedostaminen. Laineen (2001, 33) mukaan erityisen tärkeää on tutkimuskohdetta ennakolta selittävien teoreettisten mallien tiedostaminen. Tämä siitä syystä, että fenomenologis-hermeneuttisessa tutkimuksessa teoreettisia viitekehyksiä ei käytetä tutkimusta ohjaavassa merkityksessä. Lähtökohdat tutkimuksen toteuttamiselle ovat aineistossa, eivät teoreettisissa malleissa.

Fenomenologis-hermeneuttisen perinteen tutkimukselle asettamat vaatimukset ovat vaikuttaneet tutkimukseni jokaiseen vaiheeseen. Kriittisen lukijan tulee tiedostaa, että tutkimusraportti on kuvaus spiraalinomaisen tulkinnan pääpiirteistä ja sen huipusta. Teoreettista viitekehukseen liittyviä tekijöitä, joita tulevissa luvuissa tuon esille, ei tule mieltää tutkimukseni lähtökohtana vaan, osoituksena tulkinnan ja teoreettinen viitekehysten kohtaamisesta. Olen antanut tulkintani ilmiöstä elää koko tutkimusprosessin ajan. Tämä on edellyttänyt avointa suhtautumista ilmiöön ja omien tulkintojen säännöllistä kriittistä reflektointia tutkimuksen vaiheesta riippumatta. Koko tutkimuksen ajan olen pyrkinyt ymmärtämään ja tulemaan ymmärrettyksi. Ymmärtäminen on edellyttänyt tarkkaa tutustumista luovuuden tutkimukseen, huolellisesti toteutettuja haastatteluita sekä aineiston ehdoilla muokkautuvaa analyysia. Tullakseni ymmärretyksi olen pyrkinyt mahdollisimman avoimeen ja kattavaan tutkimuksen aukikirjoittamiseen. (Vrt. Perttula 2000, 429—441.)

## **7. STIMULOITU TEEMAAHAASTATTELU**

Käyttämäni haastattelumenetelmä on sovellus teemahaastattelusta. Teemahaastattelu on puolistrukturoitu haastattelu, josta puuttuu strukturoidulle haastattelulle tyypillinen kysymysten tarkka muoto ja järjestys (Hirsjärvi & Hurme 1985). Teemahaastattelussa ainoastaan aihepiirit eli haastattelun teema-alueet on ennalta määrätty ja haastattelu etenee valittujen teemojen ohjailemana. Teemahaastattelun etuna on haastattelun avoimuus, joka antaa haastateltavalle mahdollisuuden ilmaista itseään varsin vapaamuotoisesti. Lisäksi haastattelussa käytettävät teemat varmistavat, että kaikkien haastateltavien kanssa pysytään kutakuinkin samalla aihealueella. (Eskola & Suoranta 1999, 87—88.) Vaikka käyttämäni haastattelumenetelmä on pääpiirteiltään teemahaastattelun kaltainen, on siinä huomionarvoisia piirteitä myös muista tutkimusmenetelmistä. Haastattelumenetelmässä

näkyä niin narratiivisen tutkimuksen, syvähaastattelun, kuin stimuloitujen haastattelunkin (*stimulated recall interview*) piirteitä.

Narratiivisen tutkimuksen piirteet näkyvät haastattelujen toteutuksessa, tapauskertomuksista muodostuneen haastatteluaineiston luonteessa sekä aineiston käsittelyssä. Narratiivisen tutkimuksen tavoin käyttämässäni haastattelumenetelmässä huomio kiinnittyy siihen, millaisia merkityksiä ihmiset antavat ilmiöille tarinoidensa kautta (ks. Hatch 1995, 113—115). Tarkastelun kohteena ovat haastateltavien henkilökohtaiset taipumukset muodostaa käsityksiä ja tulkintoja omista kokemuksista ja niiden merkityksistä. Kyseisiin tekijöihin liittyy usein vahvoja tunteita, tavoitteita ja myös muita ihmisiä. (Heikkinen 2001, 122.) Narratiivisen tutkimuksen tavoin tavoitteeksi tässä tutkimuksessa muodostui ymmärtää sekä tarinaa, että sen kertojaa. Tarinan ja kertojan suhde on vastavuoroinen. Ymmärtääkseen molempia, on niitä tarkasteltava rinnakkain. Tarinan ja haastateltavan ymmärtämiseen pyrin muusikon kanssa avoimesti keskustellen. (Vrt. Hatch 1995, 113—124.)

Käyttämäni haastattelumenetelmän yhteydet syvähaastatteluun tulevat esiin haastattelun toteutuksessa. Syvähaastattelu on keskustelunomainen ja avoin haastattelumenetelmä, jossa keskustelua syvennetään rakentamalla haastattelua muusikolta saatujen vastausten varaan. Ainoastaan ilmiö, josta keskustellaan, on ennalta määritetty. Syvähaastattelussa pyritään avaamaan ilmiö mahdollisimman perusteellisesti. Tämä edellyttää, että samaa muusikkoa haastatellaan useita kertoja. (Eskola & Suoranta 1999, 87—88; Tuomi & Sarajärvi 2003, 78.) Tutkimuksessa käyttämäni menetelmän yhteys syvähaastatteluun ilmenee lähinnä haastattelun keskustelunomaisessa luonteessa sekä jakautumisessa useisiin haastattelukertoihin. Toistamalla haastattelut syvennän ja tarkennan aineistoa. Haastattelukerrat vaihtelivat muusikoiden välillä kahdesta viiteen. Tutkimuksessa kutsun kyseisiä tutkimusaineistoja täydentäviä haastatteluja tarkentaviksi haastatteluiksi.

Käyttämässäni haastattelumenetelmässä on myös stimuloitujen haastattelun (*stimulated recall interview*) piirteitä. Stimuloitu haastattelu on introspektiivinen tutkimusmenetelmä, jossa tutkittavaan ilmiöön liittyvä kokemus pyritään palauttamaan haastateltavan mieleen mahdollisimman elävänä ja todellisenä stimulantin avulla (Lyle 2003, 862—866). Yleensä stimulanttina käytetään autenttisen tilanteen videotallennetta. Videonauhoituksen avulla

pyritään palauttamaan kuvattu tapahtuma haastateltavan mieleen mahdollisimman todellisena. Stimuloidussa haastattelussa haastateltava reflektoi omia kokemuksiaan stimulantin virittämänä. Stimuloitua haastattelua on käytetty muun muassa kognitiivisten prosessien, kuten oppimis- ja opettamistilanteiden, tutkimuksessa. (Ks. Lingren & Sullivan 2003; Lyle 2003; Schepens 2007). Tässä tutkimuksessa käytin haastattelujen stimulanttina äänitallennetta. Luomisprosessissa syntynyt teos kuunneltiin useaan kertaan haastattelun aikana. Tavoitteena oli palauttaa muusikon mieleen tuotoksen syntyyn liittyviä tekijöitä.

Teemahaastattelua on fenomenologis-hermeneuttisen tutkimusperinteen edustajien keskuudessa toisinaan pidetty huonosti kokemusten ja niiden taustalla vaikuttavien merkitysrakenteiden tavoittamiseen soveltuvana menetelmänä. Syynä on pidetty teemahaastattelun taipumusta ohjata haastateltavan vastauksia. (ks. Laine 2001, 35). Välttääkseni menetelmän ja tutkimusperinteen välisen ristiriidan olen ottanut esitetyn kritiikkiin mahdollisimman hyvin huomioon haastattelujen toteutuksessa. Haastateltavan ehdoilla etenevä haastattelu, simulanttien hyödyntäminen sekä tarkentavat haastattelut ovat keinoja vastata menetelmään kohdistuneeseen kritiikkiin. Kyseiset tekijät tarkentuvat haastattelun toteutusta käsittelevien lukujen aikana.

## **7.1 HAASTATELTAVIEN MUUSIKOIDEN VALINTA**

Ensimmäinen muusikon valintaan kohdistunut haaste oli varmistaa hänen soveltuvuutensa tutkimukseen. Kun tutkimuksen kohteena ovat muusikoiden luomisprosessit, nousee esille kaksi keskeistä muusikkoa määrittävää tekijää: musikaalisuus ja luovuus. Muusikon tuli olla sekä musiikillisesti kyvykäs että luova. Itse en toimi musiikin alalla, joten pyrin ratkaisemaan muusikoiden valintaan liittyvän ongelman käyttämällä ulkopuolista asiantuntija-apua. Tutkimukseen soveltuvien muusikoiden valinnassa minua auttoi musiikin alalla vuosia toiminut ammattimuusikko, jota voidaan pitää kokemuksensa ja ansioidensa johdosta alansa vahvana asiantuntijana. Tehdessäni valintoja katsoin asiantuntijan suosituksen sekä muusikon saavutusten ja saamien tunnustusten olevan riittävä osoitus muusikon luovuudesta ja musikaalisuudesta. Asiantuntijan ehdotuksesta otin puhelimitse yhteyttä viiteen muusikkoon.<sup>14</sup> Esittäessäni asiani suosituksen saaneille muusikoille, kerroin käyttämäni asiantuntijan suositelleen heitä tutkimukseeni

---

<sup>14</sup> Asiantuntija on kentän edustaja tietoinen mitä musiikin kentällä arvostetaan ja mitä pidetään luovana ja mitä ei. Kentällä ansaitsemansa aseman johdosta katson asiantuntijan olevan pätevä arvioimaan muusikoiden luovuutta.



haastateltaviksi. Kaikki viisi muusikkoa suostuivat ensimmäisellä yhteydenotolla mukaan tutkimukseen. Seuraavassa esitän lyhyet kuvaukset haastatteluun valituista muusikoista. Kuvaukset perustuvat haastattelun alussa esittämiini kysymyksiin. Osa haastatelluista on tunnettuja muusikoita, joten olen jättänyt instrumentin mainitsematta henkilöllisyyden tunnistamisen vaikeuttamiseksi. Kaikki haastatteleman muusikot ovat miehiä:

H1: Muusikolla on yli 10 vuoden kokemus musiikin alalta. Hän on soittanut useissa eri kokoonpanoissa, julkaissut omaa tuotantoa sekä soittanut useilla muiden artistien levyillä. Hän on myös säveltänyt ja sovittanut klassista musiikkia useille eri orkestereille, ja hallitsee useita instrumentteja, joista kaksi erittäin hyvin. Hänet on palkittu musiikin alalla ansioistaan.

H2: Muusikolla on yli 15 vuoden kokemus musiikin alalta. Hän on julkaissut oman levyn, ja lisäksi säveltänyt ja sanoittanut useita kappaleita muille muusikoille. Kyseisen muusikon teokset rakentuvat voimakkaasti sanoitusten ympärille, hän hallitsee yhden instrumentin erittäin hyvin.

H3: Muusikolla on yli 10 vuoden kokemus musiikin alalta. Hän on soittanut useissa eri kokoonpanoissa, julkaissut useita levyjä ja soittanut useilla muiden artistien levyillä. Muusikko hallitsee yhden instrumentin erittäin hyvin.

H4: Muusikolla on noin 15 vuoden kokemus musiikin alalta. Hän on soittanut useissa eri kokoonpanoissa, julkaissut omaa tuotantoa sekä säveltänyt ja sovittanut musiikkia muille muusikoille. Muusikko on myös soittanut useilla muiden artistien levyillä. Hän hallitsee useita instrumentteja, joista kaksi erittäin hyvin. Hänet on palkittu musiikin alalla ansioistaan.

H5: Muusikolla on yli 15 vuoden kokemus musiikin alalta. Hän on soittanut useissa eri kokoonpanoissa ja on julkaissut omaa tuotantoa sooloartistina sekä useissa eri kokoonpanoissa. Hän hallitsee useita instrumentteja, joista yhden erittäin hyvin.

## **7.2 HAASTATTELUN TOTEUTUS**

Aineiston hankinta alkoi haastattelumenetelmän testaamisella. Ennen varsinaisten haastattelujen toteutusta suoritin kaksi esihaastattelua. Tavoitteenani oli esihaastattelujen avulla selvittää haastattelun kesto, varmistaa haastattelumenetelmän toimivuus sekä hahmottaa kuva muusikoiden elämysmaailmasta ja kielestä, jota he prosessia kuvaillessaan käyttävät (vrt. Hirsjärvi & Hurme 1985, 57-58). Esihaastatteluista saamani aineisto ei ole mukana lopullisessa tutkimusaineistossa, mutta esiymmärrykseeni ja tutkimuksen valmisteluun kohdistuneen vaikutuksen johdosta sitä ei voi täysin ohittaa.

Tutkimuksen varsinaiseksi aineistoksi haastattelin viittä muusikkoa. Haastattelut kestivät 60—90 minuuttia. Kahden muusikon kohdalla suoritin kaksi haastattelua (haastattelut I, V ja II, VI), joten kokonaisuudessaan tutkimusaineistoni koostuu seitsemästä haastattelusta. Päätös haastatella kahta muusikkoa kahdesti syntyi sattumalta. Otin muusikoihin puhelimitse yhteyttä tehdessäni musiikkiin ja musikaalisuuteen liittyvää lukua. Keskustelun yhteydessä nousi esille, että molemmat muusikot olivat viimeistelemässä uutta teosta. Koska keskustelu ohjautui toistuvasti puhelinkeskusteluiden aikana käynnissä oleviin prosesseihin, ehdotin prosessien läpikäymistä virallisen haastattelun muodossa. Molemmat muusikot suostuivat haastatteluun.

Ensimmäiset kolme haastatteluaineistoa keräsin loka-marraskuussa vuonna 2003<sup>15</sup>. Neljä viimeistä haastattelua toteutin elo-, loka- ja joulukuussa 2006<sup>16</sup>. Toteutin kaikki haastattelut Helsingissä. Haastatteluista neljä toteutin kotonani, yhden muusikon omalla studiolla ja kaksi muusikon kotona. Haastatteluissa olivat läsnä ainoastaan haastattelija ja haastateltava.

### **7.2.1 Haastattelun teemat**

Haastattelujen pääteema oli luomisprosessi. Annoin haastateltavan valita haastattelussa käsiteltävän prosessin. Ainoa luomisprosessin valinnalle asettamani rajoite oli prosessin toteutumisajankohta. Valitun luomisprosessin tuli sijoittua lähimenneisyyteen. Tällä varmistin, että kyseinen prosessi ja siihen liittyvät tekijät olivat selkeästi haastateltavan muistissa.

Aineistonhankinnassa lähdin liikkeelle haastateltavan ja hänen valitsemaansa prosessiin liittyvien taustatietojen selvittämisestä. Henkilötietoihin kirjasin: (1) muusikon sukupuolen ja iän, (2) oman instrumentin/instrumentit sekä (3) toimenkuvan, alalla toimimisen keston ja erityisalaan liittyvät saavutukset. Luomisprosessia koskevista tiedoista kirjasin: (4) tapahtumapaikan, ajankohdan ja keston sekä (5) prosessiin mahdollisesti osallistuneet muut henkilöt. Viimeiseksi kirjasin (6) miksi muusikko valitsi haastatteluun juuri kyseisen prosessin? Seuraavassa esitän haastattelun varsinaiset teemat.

---

<sup>15</sup> Haastattelujakso I: haastattelu I 26.10.2003, haastattelu II 6.11.2003, haastattelu III 18.11.2003.

<sup>16</sup> Haastattelujakso II: haastattelu IV 12.8.2006, haastattelu V 14.10.2006, haastattelu VI 1.12.2006, haastattelu VII 18.12.2006.

### ***Teemat 1—3 : Luomisprosessin ulottuvuudet***

Tavoitteenani oli saada haastateltava kertomaan mahdollisimman avoimesti ja konkreettisesti, miten hän toimi valitsemansa prosessin aikana, mitkä ajatukset johtivat ratkaisuihin ja miten hän koki tilanteen. Kyseinen tavoite pitää sisällään kolme haastattelun keskeistä teemaa: 1) Konkreettinen tekeminen luomisprosessissa, 2) kognitiivinen toiminta luomisprosessissa, 3) tunnetila ja elämyksellisyys luomisprosessissa. Kyseiset teemat muodostuivat edellä esittämieni teoreettisten päätelmien pohjalta. Haastattelun rakenne oli hyvin yksinkertainen. Se perustui kolmeen haastattelun tavoitteiden mukaiseen kysymystyyppiin, joita toistettiin eri tilanneyhteyksissä. Käytin kysymyksiä ainoastaan silloin, kun haastateltava ei luontaisesti kertonut toivotusta prosessin ulottuvuudesta tai kuvaus jäi epäselväksi. Käyttämäni peruskysymykset tarinan edetessä olivat:

#### ***1. Mitä konkreettisesti teit kyseisellä hetkellä?***

Näillä kysymyksillä pyrin saamaan mahdollisimman konkreettisen kuvan henkilölle tyypillisistä tavoista toimia luomisprosessin aikana. Tavoitteenani oli myös tunnistaa henkilön suoriutumiseen vaikuttavat tekijät ja ominaisuudet.

#### ***2. Mitä ajattelit kyseisellä hetkellä?***

Näillä kysymyksillä pyrin selvittämään ajattelun rakennetta, sekä ajatuksia jotka johtivat luomisprosessin kannalta merkittäviin ratkaisuihin. Samalla tarkastelin henkilön kykyä hallita ja hahmottaa ajatustensa avulla luomisprosessiin liittyviä tekijöitä.

#### ***3. Mitä koit kyseisellä hetkellä, millainen oli tunnetila?***

Näillä kysymyksillä pyrin selvittämään elämyksellisten tekijöiden ilmenemistä, merkitystä ja kontrollia luomisprosessin aikana.

### ***Teema 4: Musiikilliset ja ulkomusiikilliset vaikutteet***

Esihaastattelujen pohjalta nousi esiin myös neljäs teema. Kyseinen teema kohdistui teoksen valmistumiseen liittyviin tai lopullisessa teoksessa kuultavissa oleviin vaikutteisiin. Alkuperäisenä tavoitteenani oli selvittää luomisprosessin sosiaalisia ulottuvuuksia, kuten muilta muusikoilta tai olemassa olevasta musiikista saatuja vaikutteita. Esihaastattelujen pohjalta oli kuitenkin tulkittavissa, että luomisprosessiin kohdistuvat vaikutteet tulee käsitellä laajempaan teemaan. Musiikillisten vaikutteiden lisäksi laajensin tarkastelua ulkomusiikillisiin vaikutteisiin. Neljännen teeman yhteydessä oli ensisijaisen tärkeää teoksen kuunteleminen. Kuuntelun jälkeen pyysin muusikkoa kuvaamaan mitä vaikutteita hän kuulee teoksessaan. Päälimmäisenä tavoitteenani oli

selvittää, mistä teokseen päätyneet ideat ovat peräisin. Neljännen teeman tarkastelu oli kaksijakoinen:

1. Pyysin muusikkoa tarkastelemaan prosessia siihen kohdistuneiden vaikutteiden lähtökohdasta. Vaikutteiksi luokittelin muun muassa ideoiden ja oivallusten lähteet sekä tietoiset lähtökohtaiset teoksen tyyliin liittyvät valinnat. Vaikutteen tunnistamisen jälkeen haastattelu eteni edellä esitettyjen teemojen ja kolmitasoisen kysymysrakenteen mukaisesti.

2. Pyysin muusikkoa analysoimaan valmista teostaan ikään kuin ulkopuolisen roolista. Pyysin haastateltavaa nimeämään sekä musiikillisia että ulkomusiikillisia teoksessa havaittavia vaikutteita. Kyseisellä menettelyllä pyrin paljastamaan uusia näkökulmia teosta kohtaan. Haastattelujen yhteydessä huomasin tärkeäksi tuoda esille, ettei kyse ole plagiointiepäilyistä, vaan luovuuden sosiaalisen ulottuvuuden kartoittamisesta.

Huomion arvoista on neljännen teeman muuttuva aikaperspektiivi. Ensimmäisessä vaiheessa pyrin auttamaan muusikkoa tavoittamaan ja elämään jo eletyn hetken uudelleen. Toisessa vaiheessa kehotin muusikkoa vuorostaan tarkastelemaan teosta ikään kuin jälkikäteen. Ulkokohtainen tarkastelu osoittautui hyvin antoisaksi itse prosessin tarkastelun kannalta. Teoksessa kuultavat vaikutteet palauttivat muusikon mieleen prosessin kannalta oleellisia tekijöitä, kuten aikakauteen liittyviä musiikillisia mieltymyksiä ja kokemuksia.

### ***Teema 5: Luomisprosessin edistäjät ja esteet***

Luomisprosessin etenemisen kannalta pidin keskeisenä selvittää, mitkä tekijät edistivät tai estivät luomisprosessia. Koska valituissa tapauksertomuksissa oli kyse onnistuneista prosesseista, pyysin haastateltavaa tarvittaessa vielä erikseen kertomaan prosessissa kohtaamistaan ongelmista ja niihin liittyvistä tekijöistä. Annoin haastateltavalle myös tarvittaessa mahdollisuuden tarkentaa kuvaustaan epäonnistuneisiin prosesseihin liittyvillä kuvauksilla. Luova prosessi ei takaa tuotoksen laatua. Yksilön toiminta voi olla hyvinkin luovaa, vaikka teos ei miellyttäisikään ketään. Edellisistä syistä johtuen en haastatteluita tehdessäni ollut kiinnostunut teoksen laadusta, vaan kiinnitin huomion itse luomisprosessiin. Epäonnistuneella prosessilla tarkoitan prosessia, jonka seurauksena varsinaista teosta ei syntynyt tai haastateltava ei itse kokenut sitä tyydyttäväksi.

Kysymykset koskien viidettä teemaa syntyivät keskustelun edetessä. Jos haastateltava ei oma-aloitteisesti tapauskertomuksessaan nostanut esille prosessin edistäjiä tai esteitä, esitin

tilaisuuden tullen suoria kysymyksiä. Koska haastateltavan tapauskertomus koski onnistunutta luomisprosessia, jouduin esittämään suoria kysymyksiä pääsääntöisesti prosessin kulkua estävistä tekijöistä. On kuitenkin tärkeä huomioda, että keskustelu prosessin kulkua estävistä tekijöistä nosti esiin myös onnistuneessa prosessissa kohdattuja ongelmia.

### **7.2.2 Haastattelun stimulointi**

Käytin haastattelun stimulanttina tarkastelussa olevan prosessin seurauksena syntynyttä teosta. Pääsääntöisesti teos kuunneltiin ennen haastattelua ja neljännen teeman yhteydessä<sup>17</sup>. Tarpeen vaatiessa, ja etenkin haastateltavan sitä itse toivoessa, teoksen kuuntelu toistettiin. Kaksi muusikkoa (H2, H4) pyysi myös mahdollisuutta soittaa haastattelun aikana teosta omalla instrumentillaan. Kyseisten henkilöiden kohdalla soitetut katkelmat toimivat suullisen kuvauksen tukena. Mielenkiintoinen havainto oli, että muut muusikot vastaavasti hyräilivät toistuvasti katkelmia konkretisoidakseen kuvaustaan.

Lähtökohtana stimulantin käytölle oli oletus, että teoksen liittäminen haastatteluun helpottaisi luomisprosessin uudelleen elämistä ja palauttaisi prosessin muusikon mieleen mahdollisimman todellisenä (vrt. Lyle 2003; Schepens 2007). Stimulantin käyttö osoittautui tutkimukseni kohdalla toimivaksi ratkaisuksi monessa mielessä: 1) Stimulantti viritti haastattelun, 2) teoksen kuunteleminen auttoi palauttamaan muusikon mieleen luomisprosessin eri vaiheisiin sijoittuvia ajatuksia, tunteita sekä prosessin etenemiseen vaikuttaneita tekijöitä ja niiden merkityksiä, 3) stimulantin analyyttinen kuuntelu auttoi muusikoita tarkastelemaan omaa teostaan uudesta näkökulmasta, 4) stimulantin avulla luomisprosessia edeltäneen tilan kuvaileminen helpottui, 5) stimulantti auttoi haastateltavaa pitäytymään valitsemassaan luomisprosessissa.

Luomisprosessin seurauksena syntyneen musiikin kuuntelu stimuloi myös haastattelua. Teoksen kuunteleminen viritti haastattelun ja helpotti kysymysten asettelua. Kun käsitykseni luomisprosessin lopputuloksesta oli selkeä, helpottui myös haastateltavan muusikon kuvauksen seuraaminen.

---

<sup>17</sup> Neljännen teeman yhteydessä pyrin selvittämään tuotoksessa kuultavissa olevia musiikillisia vaikutteita.

### 7.2.3 Tarkentavat haastattelut

Tarkentavilla haastatteluilla pyrin lisäämään aineistonkäsittelyn luotettavuutta. Tarkentavat haastattelut eivät olleet seurausta haastatteluaineistojen puutteellisuudesta, vaan tutkimusmenetelmällinen valinta, jolla pyrin varmistamaan tekemieni tulkintojen totuudenmukaisuuden. Tavoitteenani oli ymmärtää muusikkoa ja tutkittavaa ilmiötä mahdollisimman hyvin. Käytännössä tämä tarkoitti aineiston tarkentamista niin pitkälle, ettei uusia tulkintoja enää syntynyt (vrt. Siekkinen 2001, 55).

Toteutin tarkentavia haastatteluja niin haastatteluaineistoihin tutustumisen, analyysin toteuttamisen kuin myös tulosten johtamisen yhteydessä. Sovin mahdollisuudesta tarkentaviin haastatteluihin muusikoiden kanssa jo varsinaisen haastattelun yhteydessä. Muusikot suhtautuivat ehdotukseeni myönteisesti. Tarkentavien haastattelujen määrä vaihteli muusikkokohtaisesti<sup>18</sup>. Toteutin tarkentavat haastattelut puhelimitse tai helsinkiläisissä kahviloissa. En nauhoittanut tarkentavia haastatteluja, vaan laadin keskusteluista erilliset muistiinpanot. Alkuperäisiin litterointeihin tein ainoastaan merkinnän tehdystä tarkennuksesta.

Lähtökohdat tarkentaviin haastatteluihin vaihtelivat tutkimusvaiheiden mukaisesti. Ne mahdollistivat niin aineiston täydentämisen, muusikon kuvausten tarkentamisen kuin omien tulkintojen totuudenmukaisuuden varmistamisenkin. Aineiston täydentäminen sijoittui aineiston käsittelyn alkuvaiheisiin. Esimerkiksi haastatteluja litteroidessani huomasin haastattelujen aikana ohittaneeni mielenkiintoisia tekijöitä muusikoiden kerronnassa<sup>19</sup>. Toisinaan esitin haastattelun aikana yhdessä puheenvuorossani usean kysymyksen. Tällöin haastateltava kuitenkin harvoin vastasi kaikkiin esittämiini kysymyksiin. Tästä syystä tarkentavissa haastatteluissa uusin kysymykseni tai pyysin muusikkoa täydentämään kuvaustaan.

On syytä huomioda, että haastateltavien kyky kuvata ilmiöön liittyviä tekijöitä vaihteli muusikkokohtaisesti. Näin ollen tein oletuksen, että muusikoiden kerronnassa esiintyvät erot eivät suoraan heijasta luomisprosessissa esiintyviä eroja. Tarkentavilla haastatteluilla

---

<sup>18</sup> Tarkentavat haastattelut muusikkokohtaisesti: H1 viisi kertaa, H2 neljä kertaa, H3 yksi kerta, H4 kaksi kertaa, H5 neljä kertaa.

<sup>19</sup> Tekijöiden ohittamisella viitataan hetkeen, jolloin informantin kuvaukseen olisi ollut syytä tarttua ja esittää tarkentava jatkokysymys.

pyrin erottamaan haastateltavien suullisesta ilmaisusta johtuvan vaihtelun todellisesta luomisprosessissa esiintyvistä vaihtelusta. Tähän pyrin muun muassa nostamalla tarkentavien haastattelujen yhteydessä esiin muiden muusikoiden prosesseista esiin nousseita keskeisiä tekijöitä. Esitin yksinkertaisia kysymyksiä selittämättä kysymysteni tarkoitusperiä. Halusin välttää vastausten johdattelua sekä niiden tekijöiden painottamista, jotka eivät todellisuudessa olleet keskeisiä haastateltavan omassa prosessissaan. Kyseinen toimintatapa mahdollisti prosessien välisen vertailun, joka ei pohjautunut ainoastaan litteroituihin aineistoihin vaan myös muusikoiden varmistamiin näkemyksiin.

Aineiston analysointi herätti jatkuvasti uusia ajatuksia, tulkintoja sekä jopa kokonaan uusia tarkastelunäkökulmia (vrt. Siekkinen 2001, 57). Näin ollen annoin koko analyysiprosessin ajan muusikoille mahdollisuuden arvioida tekemiäni johtopäätöksiä. Pääsääntöisesti keskustelin heidän kanssaan analyysini peruslinjauksista. Oleellista keskustelu oli etenkin silloin, kun aineistosta nousi esiin tekijöitä, joilla oli selkeä merkitys luomisprosessin kulkuun. Nämä eivät kuitenkaan oikeuttaneet tekemään koko aineiston tasolla luomisprosessia koskevia johtopäätöksiä. Jos tulkintani tai johtopäätökseni eivät saaneet keskusteluista riittävästi tukea, jätin ne tutkimukseni ulkopuolelle. Päädyin kyseiseen menettelytapaan, koska musiikintuntemukseni on huomattavasti heikompi kuin muusikoilla. Tästä syystä riski arvottaa musiikkiin liittyviä tekijöitä väärin oli mielestäni liian suuri. Tarkentavien haastatteluiden avulla oli kyseistä riskiä mahdollista pienentää huomattavasti.

Analyysin yhteydessä käymäni keskustelut sekä laajensivat että tarkensivat omia näkemyksiäni tutkittavasta ilmiöstä. Tarkentavat haastattelut auttoivat omien tulkintojeni ja analyysin kehittymisen reflektoinnissa. Palkitsevaa oli myös huomata, että itseni lisäksi myös muusikot kokivat tarkentavat haastattelut ja omien luomisprosessiensa analyttisen tarkastelun hyvin antoisaksi. Tarkentavien haastattelujen eduksi on mielestäni luettava myös toistuvien haastattelujen myötä kasvaneen haastattelijan ja haastateltavan välisen luottamuksen. Luottamuksen kasvu näkyi haastateltavan henkilön kerronnan vapautumisena.

### **7.3 HAASTATTELUN KULKU**

Haastatteluteemat loivat lähtökohdat kysymyksen asettelulle, mutta varsinaiset kysymykset muotoutuivat haastatteluissa keskustelun virittämänä. Näin pidin yllä valmiutta laajentaa ja

ohjata haastattelua uusille urille haastattelun aikana tekemiäni havaintojen pohjalta (ks. Chirban 1996, 28—29, 42—43). Pyrin myös pitämään keskustelun mahdollisimman avoimena helpottaakseni haastateltavaa puhumaan siitä, mikä on hänelle henkilökohtaisesti tärkeää (ks. Syrjälä & Numminen 1988, 103). Ainoaksi haastattelua rajaavaksi tekijäksi asetin pitäytymisen haastateltavan valitsemassa luomisprosessissa. Haastattelun avoimuudesta huolimatta luomisprosessin sanallinen kuvaaminen osoittautui yllättävän vaikeaksi tehtäväksi. Luomisprosessien kuvaamista vaikeutti ensinäkin se, ettei muusikoilla ollut aikaisempaa kokemusta niiden analysoinnista tai sanallisesta kuvaamisesta. Toiseksi luomisprosesseihin osoittautui liittyvän paljon teokseen vaikuttaneita tiedostamattomia tekijöitä, joiden vaikutus oli tunnistettavissa vasta prosessin jälkeen. Tämä vaikeutti muusikon johdonmukaista kerrontaa. Haastateltavat ottivat haastattelujen aikana itse esille kyseiset prosessin kuvaamista vaikeuttavat tekijät.

Aineiston tarkastelun lähtökohdasta tiedostamattomien elementtien lisäksi myös rutiininomaisten toimien vähäinen esiintyminen muusikoiden kuvauksissa osoittautui haasteeksi. Toisinaan muusikot saattoivat pitää asioita itsestään selvänä, ja jättää ne siitä syystä tarinansa ulkopuolelle. Tästä syystä kehotin heitä kuvaamaan prosessiensa vaiheita mahdollisimman tarkasti ja yksityiskohtaisesti sekä tuomaan esille itsestään selviltäkin tuntuja tekijöitä. Kyseinen toimintatapa korostui tarkentavien haastattelujen yhteydessä.

Lisätäkseeni haastattelun luotettavuutta pidin keskustelun muusikon omassa luomisprosessissa. Kontrollikysymyksillä varmistin, etteivät haastateltavat kuvanneet yleisiä luovuuteen liittyviä tekijöitä tai esittäneet miten asiat pitäisi tehdä, vaan keskittyivät ainoastaan itselleen tyypilliseen toimintaan, ajatteluun ja tunnetilaan luomisprosessin aikana. Kontrollikysymysten tavoitteena oli saada muusikot konkretisoimaan kuvaustaan todellisten prosessitapahtumien kautta. Kontrollikysymykset muokkautuivat prosessikohtaisesti.

Tavoitteenani oli saada haastateltava kuvaamaan luomisprosessiaan mahdollisimman monipuolisesti. Lähtökohdana oli antaa muusikoiden vapaasti kuvailla kokemuksiaan keskeyttämättä heitä turhaan kysymyksillä tai niiden sisältämällä oletuksilla (vrt. Kvale 1996, 132—135; Siekkinen 2001, 43). Vasta, kun haastateltava muusikko itse lopetti puhumisen, esitin kysymyksiä varmistaakseni, että olin ymmärtänyt heitä oikein. Haastattelun aikana kävimme luomisprosessin läpi useita kertoja ja palasimme prosessin



oleellisiin vaiheisiin toistuvasti. Haastattelujen toteutus osoitti, että muusikot tarvitsivat aikaa ajatusten kypsyttämiseen ja selkeyttämiseen. He palasivat haastattelun aikana useita kertoja antamiinsa kuvailuihin niitä täydentäen, tarkentaen tai syventäen. Näin ollen myös haastattelun alussa kapeiksi jääneet kuvaukset syventyivät haastattelun edetessä. On syytä korostaa, että etenkin tarkentavien haastattelujen myötä luomisprosessiin liittyvät kuvaukset selkiytyivät ja monipuolistuivat. Osa haastateltavista kertoi miettineensä käymiämme keskusteluja ja niissä esiin nousseita kysymyksiä haastattelujen jälkeen. Tämän he tekivät selvittääkseen luomisprosessiin liittyviä tekijöitä itselleen. Kun muusikot saivat kysymysten prosessointiin lisää aikaa, helpottui myös ajatusten jäsentäminen.

#### **7.4 AINEISTON KUVAUS**

Tutkimusaineisto muodostui seitsemästä muusikoiden luomisprosessia käsittelevästä haastattelusta. Litteroitua aineistoa haastatteluista syntyi yhteensä 98 sivua.<sup>20</sup> Litteroitujen haastatteluaineistojen lisäksi käytin tutkimusaineistona tarkentavien haastattelujen pohjalta laatimiani muistiinpanoja. Muistiinpanot koostuivat keskustelumuihistoista, kirjatusta lainauksista sekä haastattelujen aikana syntyneistä kaavioista, kuvioista ja miellekarttoista. Varsinaiseen haastatteluaineistoon tein merkinnän tehdystä täydennyksestä tai tarkennuksesta.

Tarkentavat haastattelut lisäsivät aineiston luotettavuutta. Aineiston sisällöllisen luotettavuuden lisääntymisestä huolimatta haastattelumuistiinpanojen käyttöön tutkimusaineistona liittyy huomionarvoisia tutkimuksen luotettavuuteen liittyviä kysymyksiä. Luotettavuuskysymykset liittyvät lähinnä haastattelujen taltioinnin sekä muistiinpanojen kirjaamisen ja raportoinnin luotettavuuteen. Olen pyrkinyt vähentämään kyseisten tutkimuksellisten puutteiden vaikutusta varmistamalla muistiinpanojen sisällön luotettavuuden. Kävin jokaisen haastattelun jälkeen tekemäni muistiinpanot muusikon kanssa läpi varmistaakseni, että ne vastasivat käymäämme keskustelua ja sen aikana syntyneitä yhteisiä tulkintoja. Osa analyysissä käyttämistäni kuvioista jopa syntyi muusikon kanssa yhteistyönä. Näin ollen katson, että tarkentavien haastattelujen tutkimukselle tuoma lisäarvo oikeuttaa muistiinpanojen käytön luotettavuuteen liittyvistä kysymyksistä huolimatta.

---

<sup>20</sup> Litteroinnissa käytetyt asetukset: Times New Roman, fonttikoko 12, riviväli 1.

Sisällöllisesti prosessikuvaukset vaihtelivat muusikkokohtaisesti. Tämä johtui luomisprosessien erilaisista lähtökohdista sekä ominaispiirteistä. Vaihtelua aiheutti prosessin kesto, joka vaihteli muusikkokohtaisesti tunneista useisiin kuukausiin. Mitä lyhyempi prosessi, sitä yksityiskohtaisempaa oli haastateltavan muusikon kuvaus. Pitkien, usein useisiin jaksoihin jakautuneiden prosessien kuvauksissa vastaavasti korostuivat prosessin vaikuttaneet taustatekijät.

Toinen haastatteluaineiston sisältöön vaikuttanut tekijä liittyi prosessin lähtökohtiin. Prosessit jakoutuivat sävellykseen, sävellyksen ja sanoituksen vuorotteluun sekä valmiiseen sanoitukseen pohjautuneisiin prosesseihin. Puhtaaseen sävellykseen pohjautuvissa prosesseissa korostuivat instrumentteihin sekä musiikillisiin rakenteisiin ja elementteihin liittyvät kuvaukset. Sanoituspohjaisissa prosesseissa korostui vastaavasti sanalliseen kerrontaan liittyvät kuvaukset. Haastatteluaineistot ovat suhteutettavissa toisiinsa, sillä kaikissa prosesseissa oli keskeisenä teoksen avulla kerrottava tarina. Näin ollen katson prosessien erilaisten lähtökohtien olevan aineiston rikkaus. Seuraavaksi käsittelen muusikkokohtaisesti luomisprosessin ja siinä syntyneen teoksen ominaispiirteet.

**H1:** Kyseessä on ensiesityksensä saanut tilaussävellys. Musiikin tyylilaji oli ennalta määritelty, samoin soittajakokoonpano ja instrumentit. Prosessi kesti kokonaisuudessaan kolme kuukautta. Suurin osa ajasta kului nuottinnukseen eli konkreettiseen tekemiseen. Prosessikuvauksen ydintapahtumat keskittyvät prosessin alkuun ja prosessin edetessä tapahtuneisiin suunnan muutoksiin ja uusiin oivalluksiin. Kyseistä muusikkoo haastateltiin kahdesti. Toinen prosessi H1\* oli luonteeltaan hyvin samanlainen kuin ensimmäinen prosessi.

**H2:** Kyseessä on julkaisematon sävellys. Alkuperäinen idea on vuosien takaa. Uuden instrumentin kautta aiemmin hylätty idea käynnisti uuden prosessin. Muusikko pitää kyseistä kappaletta yhtenä parhaista säveltämistään ja sanoittamistaan kappaleista. Prosessikuvauksen ydintapahtumat keskittyvät sanoituksen varassa syntyneen sävellyksen vaiheittaiseen rakentumiseen ja tärkeimpien oivallusten syntymiseen. Kappaleen valmiiksi saattanut prosessi kesti kokonaisuudessaan viikon. Kyseistä muusikkoo haastateltiin kahdesti. Toinen prosessi H2\* oli hyvin samanlainen kuin ensimmäinen prosessi. Ainoa selkeästi erottava tekijä oli prosessin kesto. Jälkimmäinen prosessi toteutui nopeammin. Kyseinen sävellys syntyi yhden päivän aikana.

**H3:** Kyseessä on toistaiseksi julkaisematon tilaussävellys. Prosessi rakentui nauhoitetun improvisoidun soiton pohjalle. Prosessi kesti kokonaisuudessaan lähes vuoden. Sävellys rakentuu lukuisista eri yhteyksissä tehdyistä osioista. Prosessikuvauksen ydintapahtumat keskittyvät eri osioiden syntyhetkiin sekä muokkautumiseen yhdeksi sävellykseksi.

**H4:** Kyseessä on omalle levyille tehty sävellys. Soittajakokoonpano ja instrumentit olivat ennalta muusikon tiedossa. Muusikko hallitsee kaikki sävellyksessä käytetyt instrumentit erittäin hyvin ja myös valittu musiikintyyli on erittäin tuttu. Prosessikuvauksen ydintapahtumat keskittyvät prosessin alkuun ja soittamisen eli konkreettisen tekemisen kautta syntyneisiin oivalluksiin.

**H5:** Kyseessä on toistaiseksi julkaisematon sävellys. Kyse on muusikon seuraavalle levyille tulevasta ydinkappaleesta. Sävellys on valmis mutta prosessi on todellisuudessa vielä kesken, koska kappale on osa suurempaa prosessia (koko levy). Sävellyksen lopulliselle sovitukselle ja muodolle muusikko on edelleen avoin. Tarkastelussa olevaan prosessiin on toistaiseksi kulunut kaksi kuukautta. Prosessi käynnistyi uuden soittimen ja soittimen poikkeuksellisesta vireen ansiosta. Prosessikuvauksen ydintapahtumat keskittyvät prosessin alkuun sekä soittamisen ja ”laulutapailun” kautta syntyneisiin oivalluksiin.

## **8. ANALYYSIN MONIMUOTOISUUS**

Haastatteluaineistojen analysoinnista muodostui pitkä ja monivaiheinen prosessi. Analyysi kehittyi vaihe vaiheelta ja suuntautui prosessin aikana useita kertoja. Vaiheittainen ja aineiston ehdoilla toteutettu analyysi muodostui sykliseksi prosessiksi, jossa jokainen uusi aineistosta noussut vihje johti analyysivaiheiden uudelleenarviointiin. Seuraavat kolme vaihtoehtoa kuvaavat uudelleenarviointien vaikutusta analyysiprosessiin.

### *1. Uuden näkökulman vahvistuminen*

Uusi näkökulma pakotti hylkäämään osan analyyseistä ja aloittamaan analyysin alusta uuden vihjeen tarjoamasta näkökulmasta.

### *2. Uuden näkökulman kumoutuminen*

Uuden vihjeen varaan muodostunut näkökulma oli harhaanjohtava tai se ei tuonut analyysin kannalta esiin mitään uutta tai merkittävää. Jälkimmäisessä tapauksessa uusi näkökulma oli sovitettavissa aikaisemmin tehdyn analyysin rakenteeseen.

### *3. Uuden ja vanhan näkökulman yhteensovittaminen*

Tässä tapauksessa oli kyse ”sekä että” -tilanteesta. Vihje toi esiin näkökulman, joka oli aikaisempien analyysieihin yhdistettävissä, mutta vaati uuden luokan muodostamista tai aineistosta muodostuneiden ryhmien, luokkien, tyyppien muokkaamista tai tarkentamista. Edellä esitettyjen vaihtoehtojen järjestys kuvaa myös analyysiprosessin etenemistä.

Prosessin lähestyessä loppua, kolmas vaihtoehto yleistyi, eikä suuria muutoksia enää tapahtunut. Sen sijaan prosessin alussa ja sen keskivaiheella muutoksia tapahtui hyvinkin paljon. Kun analyysiprosessia tarkastellaan kokonaisuutena, voidaan sen nähdä koostuneen lukuisten rinnakkaisten ja osittain päällekkäisten toisiaan tukevien ja kumoavien osanalyysien muodostamista vaiheista.

Vaikka analyysin tavoitteet ja muoto selkeytyivät hyvin varhaisessa vaiheessa, saavuttivat yksittäiset analyysivaiheet suoritusjärjestyksestä riippumatta lopullisen muotonsa vasta analyysin loppuvaiheessa. Taulukossa 2 esitän analyysivaiheiden pääpiirteet ja vaiheiden vaikutukset analysointiprosessiin.

<b>VAIHE</b>	<b>ANALYYSIVAIHEEN SISÄLTÖ</b>	<b>ANALYYSIVAIHEEN VAIKUTUS</b>
<b>I</b>	<b>Aineiston ja teoreettisten lähtökohtien vertailu</b>	1. Alkuperäisistä teoreettisista lähtökohdista luopuminen 2. Tarkastelu perspektiivin laajentuminen
<b>II</b>	<b>Aineistolähtöinen tarkastelu</b>	1. Tarkastelukategorioiden muodostuminen 2. Analyysiluokkien muodostuminen
<b>III</b>	<b>Kategoriakohtainen tarkastelu</b>	1. Analyysiluokkien konkretisoituminen 2. Analyysiluokkien uudelleennimeäminen (teemoittelu)
<b>IV</b>	<b>Prosessivaiheiden synteesi</b>	1. Analyysiluokkien tiivistyminen <b>Vastaus ensimmäiseen tutkimuskysymykseen</b>
<b>V</b>	<b>Prosessiin vaikuttavien tekijöiden merkitysten analyysi</b>	1. Vanhojen analyysiluokkien tarkentuminen 2. Analyysin pääluokkien muodostuminen
<b>VI</b>	<b>Synteesi prosessiin vaikuttavista tekijöistä</b>	1. Pääluokkien konkretisoituminen ja tarkentuminen <b>Vastaus toiseen tutkimuskysymykseen</b>

**TAULUKKO 2:** Analyysin vaiheet ja vaiheiden vaikutus analyysin etenemiseen.

Analyysi jakautui edellä esittämäni taulukon mukaisesti kuuteen päävaiheeseen. Analyysi ei kuitenkaan edennyt lineaarisesti vaihe vaiheelta, vaan palasin jokaiseen vaiheeseen

useaan kertaan tehden niihin korjauksia ja tarkennuksia. Tavoitteenani oli saavuttaa analyysin saturaatiopiste<sup>21</sup>. Analyysin saturaatiopisteellä tarkoitan vaihetta, jolloin muutokset yksittäisessä analyysivaiheessa eivät enää aiheuttaneet muutoksia muissa analyysivaiheissa. Toisin sanoen analyysin syventäminen tai tarkentaminen eivät tuoneet enää oleellista informaatiota analyysin tai tutkimusongelmien kannalta; analyysi kylläntyi. Seuraavissa luvuissa esitän analyysiprosessin vaiheet, jotka ovat tulosten arvioinnin kannalta keskeisiä. Olen yksinkertaistanut analyysivaiheita, jotta analyysin seuraaminen olisi mielekästä.

## **8.1 AINEISTON JA TEOREETTISTEN MALLIEN VERTAILU**

Analyysin ensimmäinen vaihe koostui aineiston ja teoreettisten lähtökohtien välisestä tarkastelusta. Tavoitteena oli käyttää luomisprosessin teoreettisia mallien esiintuomia vaiheita (esim. Wallas 1926; Heinonen 1995) aineiston ryhmittelyssä ja prosessin etenemisen kuvaamisessa. Tämä menettelytapa osoittautui kuitenkin varsin varhaisessa vaiheessa ongelmalliseksi. Ongelmallisuus ei kuitenkaan kohdistunut malleissa esitettyjen vaiheiden esiintymiseen, sillä kaikki teoreettisissa luomisprosessin malleissa esitetyt vaiheet olivat löydettävissä muusikoiden luomisprosesseista. Ongelmaksi nousivat sen sijaan kysymykset siitä, miten ja missä mallien mukaiset vaiheet esiintyivät. Luomisprosessin mallien mukaisissa tulkinnoissa prosessivaiheiden kuvataan esiintyvän varsin lineaarisesti. Oman aineistoni valossa kyseisiksi prosessivaiheiksi luokiteltavissa olevia tapahtumia esiintyi kuitenkin vaihtelevasti koko luomisprosessin ajan. Teoreettisissa nelivaihemalliin pohjautuvissa (esim. Csikszentmihalyi 1996, 80) prosessikuvauksissa kyseinen prosessin ominaispiirre, eli vaiheiden toistuvuus on pyritty ottamaan huomioon korostamalla mallien kuvauksissa prosessivaiheiden esiintymistä sykleissä tai osittain päällekkäisinä ja toistuvina vaiheina. Kumpikin perustelu on osuva, mutta aiheuttaa jo itsessään lisää ongelmia prosessin etenemisen tarkastelulle, etenkin silloin, kun prosessia tarkastellaan kokonaisuutena.

On syytä vielä korostaa, että aineiston pohjalta noussut malleihin kohdistunut kritiikki ei suuntaudu mallien esiintuomiin vaiheisiin vaan lähinnä mallien kykyyn kuvata luomisprosessia kokonaisuutena. Ongelma tulee esiin kahdella tavalla: (1) Jos prosessin

---

<sup>21</sup> Saturaatiolla viitataan perinteisesti aineiston riittävyyteen eli aineiston kylläntymiseen. Aineistoa katsotaan olevan riittävästi, kun uudet tapaukset eivät tuota tutkimusongelman kannalta uutta tietoa. (Ks. esim. Eskola & Suoranta, 1999, 62 - 63.)

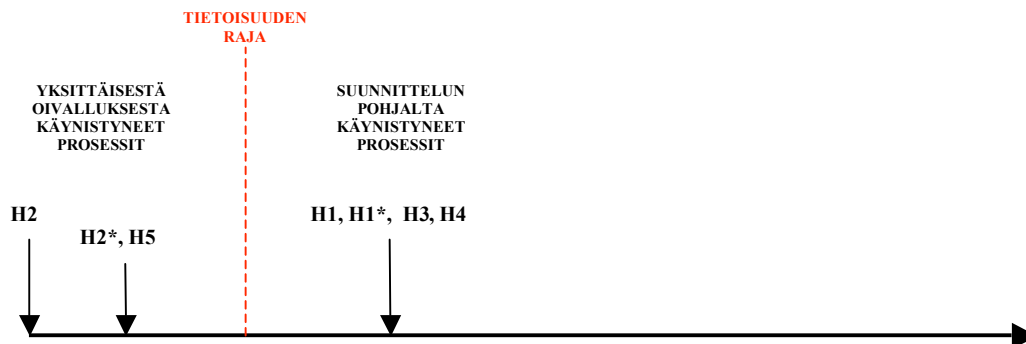
oletetaan etenevän lineaarisesti vaihe vaiheelta, ei vaiheiden toistumiselle ja vaiheiden välisille suhteille anneta oikeutusta. (2) Jos edellinen ongelma pyritään poistamaan kuvaamalla prosessi sykleissä etenevinä tai lomittain toistuvina vaiheina, on mahdotonta erottaa prosessin alkua sen lopusta, saatikka hahmottaa koko prosessin kaarta. Kyseisistä ongelmista johtuen päätin analyysin alkuvaiheessa luopua teoreettisista lähtökohdista ja tarkastella prosessin etenemistä ainoastaan aineistoni varassa. Pyrkimys ryhmitellä ja luokitella aineistoa teorialähtöisesti auttoi jäsentämään aineistoa ja loi näin ollen pohjan aineistolähtöiselle tarkastelulle. Mallien esittämät vaiheet auttoivat myös nostamaan aineistosta esiin luomisprosessille tyypillisiä piirteitä. Teoreettisiin lähtökohtiin perustuvan ryhmittelyn konkreettiselle tasolle viety kuvaus ei kuitenkaan ole tämän tutkimuksen laajuuden huomioiden tässä yhteydessä mielekäästä, sillä keskeisimmät tekijät nousevat esiin myöhemmin tässä tutkimuksessa.

## **8.2 AINEISTOLÄHTÖINEN TARKASTELU**

Koska teoreettiset mallit eivät tarjonneet välineitä analyysin suorittamiseen, palasin aineiston pariin. Lähdin liikkeelle kuuntelemalla haastatteluaineistot läpi useita kertoja. Valitsin tämän tavan litteroitujen tekstien lukemisen sijaan, koska kuunneltuna haastattelut etenevät todellisessa rytmissä ja haastateltavien äänenkäyttö sekä puheissaan pitämät tauot säilyttävät merkityksensä. Hyväksi totesin myös litteroitujen haastattelujen sekä äänitteiden yhtäaikaisen seuraamisen. Tämä mahdollisti tarvittavien merkintöjen lisäämisen litteroituihin teksteihin. Aineistoon tutustuessani pyrin lähestymään sitä kokonaisuutena, en ainoastaan yksittäisinä haastatteluina tai haastattelun osina. Saatuaani kokonaiskuvan muusikoiden prosesseista aloin työstää ja eritellä aineistoa.

Ensimmäinen tavoitteeni oli muusikkokohtaisesti paikantaa hetki, jolloin luomisprosessi varsinaisesti käynnistyi. Tässä yhteydessä en tarkoita kyseisellä hetkellä sävellyspäätöksen tekemistä tai annetun aiheen tarkastelua, vaan hetkeä, jolloin merkittävä oivallus syntyi ja musiikillinen teos alkoi konkreettisesti muodostua. Analyysin yhteydessä kutsun kyseistä hetkeä oivallusvaiheeksi. Kuvioon 4 olen koonnut luomisprosessia kuvaavalle suoralla prosessikohtaiset oivallusvaiheet. Luomisprosessien kestot vaihtelivat eri muusikoiden välillä, joten suoran pituus ei ole suhteutettavissa prosessin todelliseen keston. Analyysin

selkeyttämiseksi käytän luomisprosesseista haastateltavia kuvaavia koodeja H1, H1\*, H2, H2\*, H3, H4, H5.<sup>22</sup>



**KUVIO 4:** Prosessikohtaiset oivallusvaiheet: Merkittävän oivalluksen ilmaantuminen muusikoiden luomisprosessissa. *Tietoisuuden raja* ei viittaa oivallukseen, vaan prosessiin ja oivalluksen syntymishetkeen. Kyse on siitä, oliko muusikolla oivallushetkellä tietoinen pyrkimys tehdä musiikkia (löytää oivallus) vai ei. Rajan oikealla puolella olevissa prosesseissa pyrkimys oli tietoinen ja vasemmalla puolella vastaavasti ei ollut.<sup>23</sup>

Kuten kuvio 4 havainnollistaa, muusikoiden luomisprosessit olivat jaettavissa kahteen prosessityyppiin: (1) oivalluksista käynnistyneisiin (H2, H2\*, H5) ja (2) tietoiseen suunnitteluun pohjautuneisiin prosesseihin (H1, H1\*, H3, H4). Yksittäisistä oivalluksista käynnistyneet prosessit olen jakanut vielä kahteen tyyppiin, koska oivallusten syntymistavassa oli tapausten välillä eroja. H2 prosessissa oivallus syntyi yllättäen hetkellä, jolloin muusikko ei toiminut musiikin parissa. Prosesseissa H2\*, H5 oivallus syntyi sen sijaan yllättäen musisoinnin aikana. Kummassakaan tapauksessa muusikko ei tietoisesti pyrkinyt tekemään uutta teosta.

Oivallusvaiheen paikantaminen osoittautui analyysin kannalta hyvin keskeiseksi, sillä sen avulla sain aineistosta esille konkreettinen vaiheen, johon muita prosessin tapahtumia peilata. Oivallusvaiheen paikantamisen myötä muodostui kolme analyysin pohjana käytettyä prosessivaihetta: (1) *tapahtumat / prosessi ennen oivallusta*, (2) *oivallusvaihe*, sekä (3) *prosessi oivalluksen jälkeen*. Olen kuvannut ensimmäinen vaiheen joko *tapahtumina* tai *prosessina* ennen oivallusta. Tämä johtuu prosessien lähtökohtaisista eroista. Tietoisesta suunnitellusta seurauksena käynnistyneiden prosessien kohdalla *prosessi*

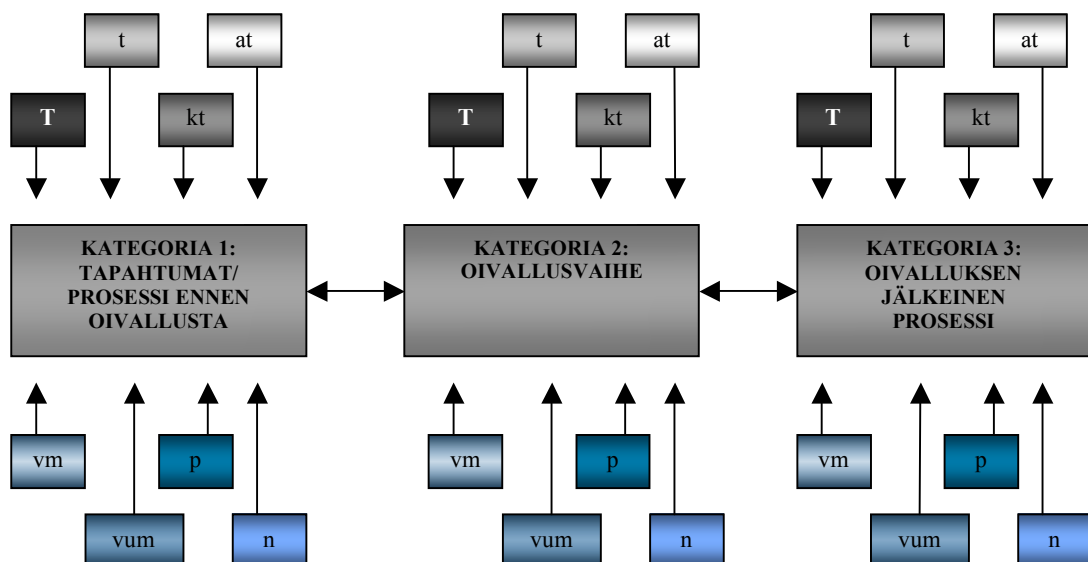
<sup>22</sup> Olen erottanut muusikon ensimmäisen ja toisen luomisprosessi toisistaan tähtimerkin (\*) avulla. Tähtimerkki koodin perässä kertoo, että kyseessä on muusikon kuvaamista luomisprosesseista jälkimmäinen.

<sup>23</sup> Malli saa aineistosta voimakkaasti tukea, sillä käsiteltävien luomisprosessien lisäksi myös muusikoiden viittaukset muihin prosesseihin toivat esiin kuvionmukaisia oivallusvaihteita.

kuvaa hyvin oivallusta edeltävän vaiheen luonnetta. Sen sijaan yksittäisistä oivalluksista käynnistyneiden prosessin yhteydessä ei ole mielekäästä puhua prosessista, sillä varsinainen tietoinen prosessi käynnistyi vasta yllättäen syntyneen oivalluksen seurauksena. Yksittäisistä oivalluksista käynnistyneiden prosessien kohdalla tarkastelin kyseistä vaihetta oivallusta edeltävien tapahtumien kautta. Kyseinen tarkennus mahdollisti aineiston yhtenäisen käsittelyn prosessikohtaisista eroista huolimatta.

### 8.2.1 Aineiston luokittelu ja luokkien koodaaminen

Aineiston varsinainen käsittely tapahtui luokittelemalla aineistoa edellä esitettyjen vaiheiden määrittämien kategorioiden mukaisesti. Kategoriat olivat: (1) *tapahtumat / prosessi ennen oivallusta*, (2) *oivallusvaihe*, sekä (3) *prosessi oivalluksen jälkeen*. Aineiston ryhmittelyyn käyttämäni luokat muodostuivat pääsääntöisesti haastatteluteemojen mukaisesti. Luokkia muodostui kahdeksan, joista seitsemän oli haastatteluteemojen mukaista. Tarve muodostaa kahdeksas luokka (*tavoitteet*) nousi aineiston alustavan käsittelyn yhteydessä<sup>24</sup>. Kuvio 5 ja taulukko 3 kuvaavat luokkien muodostamista:



KUVIO 5: Aineiston ryhmittelykategoriat ja luokat

<sup>24</sup> Luokan ”tavoitteet” muodostuminen oli jälkikäteen katsottuna johdonmukaista, sillä tavoitteet sisältyivät haastattelun ensimmäiseen teemaan implisiittisesti tarkentavien kysymysten muodossa.



	koodi	LUOKKA	AINEISTOSTA HAETTAVAT VAIHEKOHTAISET KUVAUKSET
1.	t	Konkreettinen toiminta	Miten yksilö toimi kyseisellä hetkellä?
2.	kt	Kognitiivinen toiminta	Mitä yksilö ajatteli kyseisellä hetkellä?
3.	at	Affektiivinen tila	Mitä yksilö tunsi kyseisellä hetkellä?
4.	T	Tavoitteet	Mitä tavoitteita ja miten tavoitteet vaikuttivat toimintaan kyseisellä hetkellä?
5.	p	Edistävättekijät (positiiviset)	Mitkä tekijät olivat positiivisia prosessin kannalta kyseisellä hetkellä?
6.	n	Estävät tekijät (negatiiviset)	Mitkä tekijät olivat negatiivisia prosessin kannalta kyseisellä hetkellä?
7.	vm	Musiikilliset vaikutteet	Kyseiseen hetkeen vaikuttavat musiikilliset tekijät?
8.	vum	Ulkomusiikilliset vaikutteet	Kyseiseen hetkeen vaikuttavat ulkomusiikilliset tekijät?

**TAULUKKO 3:** Aineiston ryhmittelykategoriat ja luokat

Kuvion 5 mukaisesti kolmen kategorian ja kahdeksan luokan varaan rakentui yhteensä 27 tarkasteluyksikköä (3 kategoriata + 3 x 8 luokkaa). Kolme prosessivaiheisiin pohjautuvaa kategoriata loivat pohjan luokkakohtaiselle ryhmittelylle<sup>25</sup>. Ne olivat tarkasteluyksiköitä jo itsessään, koska kategoriakohtainen luokittelu tuli tehdä ottaen huomioon prosessi kokonaisuutena. Käytännön tasolla tämä tarkoitti yksittäisen prosessin huolellista luokittelua ja analysointia ennen koko aineistoon kohdistuvaa analyysiä. Jo pelkästään prosessien lähtökohtaiset erot pakottivat valitsemaan kyseisen toimintatavan.

## 8.2.2 Prosessikohtainen tarkastelu

Prosessikohtainen analyysi koostui aineiston luokittelusta ja koodaamisesta sekä luokkiin sijoittuvien kuvausten välisten yhteyksien tunnistamisesta. Aineiston koodauksen suurin merkitys analyysin kannalta oli kuvausten paikantamisen helpottuminen sekä paikantamisen mahdollistama luokka- tai kategoriakohtaisten lainausten välinen vertailu. Aineistojen luokittelusta ja koodauksesta muodostui itsessään syklinen prosessi, jossa luokittelujaksojen edetessä myös aikaisemmat luokittelut tarkentuivat ja täydentyivät.

Tein luokittelun kolmessa jaksossa<sup>26</sup>. Ensimmäinen luokittelujakso koostui aineiston ryhmittelystä ja neljän ensimmäisen luokan mukaisesta kategoriakohtaisesta koodauksesta. Luokat olivat: 1. konkreettinen toiminta, 2. kognitiivinen toiminta, 3. affektiivinen tila, 4. tavoitteet. Toisessa jaksossa aineiston luokittelu tapahtui vastaavasti kahden seuraavan luokan mukaisesti: 5. prosessia edistävät tekijät, 6. prosessia estävät tekijät.

<sup>25</sup> Ryhmittelyllä tarkoitan luokiteltujen aineistokatkelmien jatkokäsittelyä.

<sup>26</sup> Käytän käsitettä jakso tehdäkseeni esityksessäni eron tutkimuksen vaiheiden ja aineistosta nousseiden prosessivaiheiden välille

Kolmannessa jaksossa aineistoa luokittelu tapahtui vuorostaan kahden viimeisimmän luokan mukaisesti: 7. *musiikilliset vaikuttavat tekijät*, 8. *ulkomusiikilliset vaikuttavat tekijät*. Jokaisessa jaksossa tein haastatteluaineistoon merkintöjä edellisen taulukon mukaisin koodein. Kategorian tunnistamiseksi merkitsin koodin eteen joko 1, 2 tai 3. kategoriasta riippuen. Kategorian 1 kohdalla merkitsin joko (1t) kuvaamaan tapahtumaa ennen oivallusta tai (1p) prosessia ennen oivallusta. Taulukko 4 selventää aineiston koodausta ja käsittelyä.

KOODI	LAINAUS /KUVAUS
1p / kt / p	<i>H1: et kun on jotain sellasii tekijöitä jotka vois nähä niinku rajoittavan sitä tekemistä niin itse asiassa ne niinku helpottaa sitä semmosta luovaa ajattelua, eli jos ois vaikka sanottu et teeppä joku kappale tohon konserttiin, ihan vapaa kokoonpano, ihan vapaa staili, niin siitä ois ollu paljon vaikeempi ruveta tekemään mitään, tai ei se tietenkään vaikeeta oo, mut sillon pitää keksii joku sillai selkee idis, mut se voi olla vaik jotain 8:lle rumpalille tai sit joku staattinen biisi missä on jotain muutamaa sointu - tai ainakin mulle on helpompi et on joku tietty idis.</i>
1p	Kertoo, että lainaus kuvaa ensimmäistä kategoriaa (prosessia ennen oivallusta).
kt	Kertoo, että kyseessä on kognitiiviseen toimintaan (tiedonkäsittelyyn) liittyviä tekijöitä. Kognitiivisella toiminnalla tarkoitetaan mielenvarassa tapahtuvaa ajatustyöskentelyä. On syytä huomioida, että vaikka yksilö viittaa lainauksessa tekemiseen on kyse tässä yhteydessä ideointiin liittyvistä tekijöistä.
p	Kertoo, että kuvaus sisältää tekijöitä, jotka ovat kyseisen vaiheen kannalta positiivisia. Kyseisessä lainauksessa prosessia edistäviä tekijöistä esiin nousee selkeä idea ja ideointia rajaavat tekijät.

**TAULUKKO 4:** Aineiston koodaus.

Koodauksen myötä varsinaisten luokkien rinnalle alkoi muodostua yhdistelmäluokkia. Etenkin luokittelun toisessa jaksossa, prosessin kannalta positiivisia ja negatiivisia tekijöitä tarkastellessa, yhdistelmäluokkia syntyi useita. Edellinen taulukko tuo muun muassa esille kuinka tekijät, jotka rajoittivat ideointia eli kognitiivista toimintaa (kt) edistivät (p) prosessin käynnistymistä. Kyseisistä luokista muodostui yhdistelmäluokka: ”*kognitiivista toimintaa edistävät tekijät*”. Samojen luokkien välille muodostui eritasoisia yhdistelmäluokkia. Esimerkiksi voidaan ottaa yhdistelmäluokka: ”*prosessin etenemisen kannalta myönteinen (edistävä) kognitiivinen toiminta*”. Luokkaan kuuluivat muun muassa kuvaukset, jotka toivat esiin yksilön kyvyn sulkea ulkoiset tekijät prosessin ulkopuolelle.

Taulukkoon 5 olen esimerkiksi koonnut kolmen ensimmäisen sekä viidennen ja kuudennen luokan varaan muodostetut yhdistelmäluokat. Taulukko tuo esiin myös yhdistelmäluokkaan viittaavat lainaukset aineistosta.

LUOKAT	YHDISTELMÄLUOKKA	KUVAUKSET AINEISTOSTA (kategoria 1)
<b>Kognitiivinen toiminta (+/-) -tekijät</b>	kognitiivista toimintaa edistävät tekijät  kognitiivista toimintaa estävät tekijät  prosessin etenemistä edistävä kognitiivinen toiminta  prosessia etenemistä estävä kognitiivinen toiminta	<i>vireystila, selkeä idea, rajaavat tekijät, muutokset ympäristössä</i>  <i>omien kykyjen epäily, virikkeiden puute, ulkoiset häiriö tekijät</i>  <i>useiden vaihtoehtojen tuottaminen, kokonaisuuksien hahmottaminen rutinoituminen (+)</i>  <i>yhteen ideaan jumittuminen, valmiin tavoittelu, rutinoituminen (-)</i>
<b>Konkreettinen toiminta (+/-) -tekijät</b>	konkreettista toimintaa edistävät tekijät  konkreettista toimintaa estävät tekijät  prosessin etenemistä edistävä konkreettinen toiminta  prosessia etenemistä estävä konkreettinen toiminta	<i>uudet soittimet, keskeneräisten ideoiden kertaaminen</i>  <i>puutteelliset olosuhteet, ulkoiset häiriötekijät</i>  <i>tuntemattomien soittimien käyttö, poikkeamat perinteisestä toiminnasta</i>  <i>rutinoituminen(-), automaatio</i>
<b>Affektiivinen tila (+/-) -tekijä</b>	prosessin etenemistä edistävä affektiivinen tila  prosessia etenemistä estävä affektiivinen tila  prosessin kannalta myönteisen affektiivisen tilan saavuttamista edistävät tekijät  prosessin kannalta myönteisen affektiivisen tilan saavuttamista estävät tekijät	intensiivinen, keskittynyt, virikealttius  turhautunut, epävarma, tuskastunut  mielessä alustava idea, rauhallinen ympäristö, itseluottamus  virikkeiden puute, epäluottamus omiin kykyihin, motivaation puute

**TAULUKKO 5:** Yhdistelmäluokkien muodostaminen. Kuvauksista esiin nousseet tekijät on merkitty joko plus tai miinusmerkillä (+/-) prosessin kohdistuneen vaikutuksen mukaisesti<sup>27</sup>.

Taulukossa 5 esiintyy ainoastaan osa analyysissä muodostuneista yhdistelmäluokista. Yhdistelmäluokkia syntyi vastaavasti myös muiden luokkien välille. Yhdistelmäluokkien määrän kasvu ei ainoastaan lisännyt analyysiyksiköitä. Se auttoi myös selventämään prosessin etenemiseen vaikuttavien tekijöiden välisiä suhteita. Kuten taulukko 5 osoittaa,

<sup>27</sup> Taulukko 5 on merkityksellinen etenkin toisen tutkimuskysymyksen kannalta.

amat, eri yhteyksissä esiintyneet tekijät saivat kuvauksissa myös vastakkaisia merkityksiä. Taulukosta 5 kyseinen ilmiö nousee esiin rutinoitumisen kohdalla, joka esiintyy yhdistelmäluokissa niin positiivisessa kuin negatiivisessakin merkityksessä. Tämä johtuu siitä, että tilanteesta riippuen rutinoituneet työskentelytavat tai ajatusmallit toimivat prosessin edistäjänä, kuten toiminnan nopeuttajana tai esteenä, kuten epäpalkitsevana itsensä toistamisena.

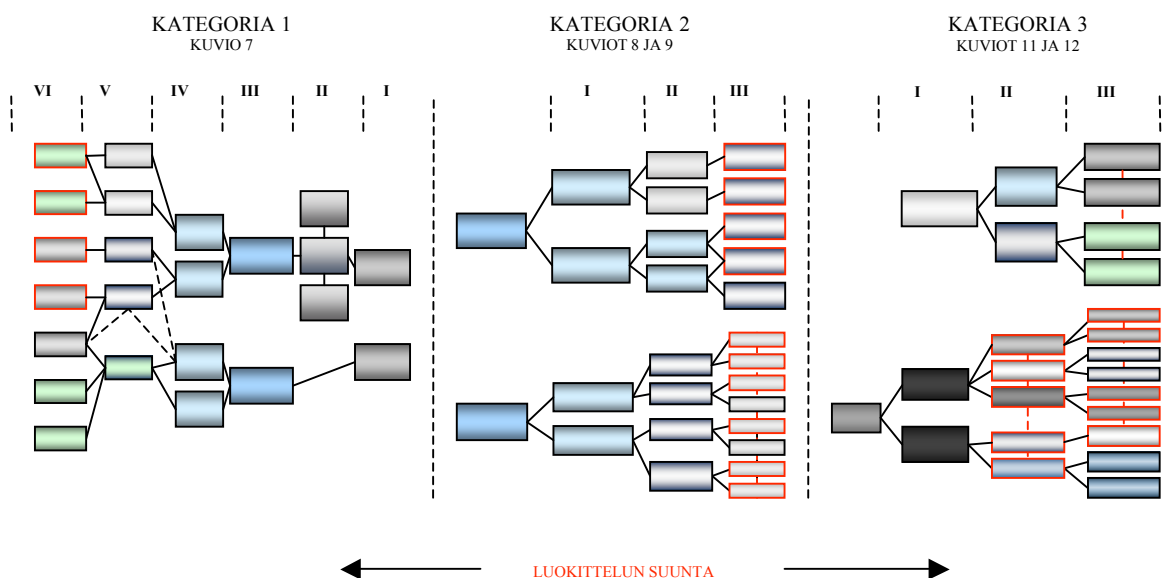
### **8.3 KATEGORIAKOHTAINEN TARKASTELU**

Prosessikohtaisten luokittelun ja kategoriakohtaisen ryhmittelyn jälkeen ryhdyin tarkastelemaan kategorioiden sisältöä, sisältöjen vaihtelua sekä sisältöjen välisiä yhteyksiä koko aineiston tasolla. Tavoitteenani oli löytää aikaisempien analyysivaiheiden aikana muodostuneita luokkien ja yhdistelmäluokkien joukosta tekijät, joilla oli kokonaisuuden kannalta vaikutusta prosessin etenemiseen. Analyysiluokkien välille syntyneistä yhteyksistä muodostui koko analyysin kannalta keskeinen tekijä. Luokkien väliset yhteydet auttoivat hahmottamaan luomisprosessia kokonaisuutena. Samalla havaitut yhteydet pakottivat tarkastelemaan käyttämiäni luokkia uudella tavalla. Lähemmässä tarkastelussa kävi ilmi, että luokkia oli ensinäkkin liian paljon. Kyseiset luokat eivät myöskään teoreettisuutensa vuoksi tarjonneet suoria välineitä prosessin etenemisen tarkasteluun. Keskeiseksi tavoitteeksi nousi analyysiluokkien yhdistäminen ja konkretisoiminen. Tämä edellytti koodattujen lainausten ryhmittelyä konkreettisten prosessitapahtumien mukaisesti.

Kategoriakohtainen tarkastelu jakautui kahteen vaiheeseen (1) aineiston teemoittamiseen ja (2) teemojen alaisten luokkien muodostamiseen ja analysointiin. Aineiston teemoittamisessa oli kyse ryhmittelyn mukaisesta analyysiluokkien nimeämisestä. Käytän termiä teemoittaminen tehdäkseni eron aikaisemmin suorittamaani aineiston luokitteluun. Teemoittaminen pohjautui analyyseissä valikoituneiden aineistokatkelmien sisältöihin ja sisältöjen välisiin yhteyksiin. Keskeistä oli löytää yhteisiä nimittäjiä kyseisille prosessin kulkuun vaikuttaneille tekijöille. Teemoittelussa kategoriakohtaisista analyyseistä muodostui keskenään hyvin erilaisia. Tämä johtui siitä, että aikaisempien analyysiluokkien ja luokkienvälisten yhteyksien painopisteet jakautuivat kategoriakohtaisesti eri tavoin. Esimerkiksi ensimmäisen kategorian kohdalla prosessin etenemisen kannalta keskeisiksi tekijöiksi nousi muusikon konkreettinen tekeminen ja ympäristön tapahtumat. Vastaavasti toisen kategoriankohdalla analyysin kannalta merkittävät tekijät nousivat esiin tavoitteiden ja affektiivisten tekijöiden kautta. Kolmannen kategorian kohdalla painopiste oli

vuorostaan niin kognitiivisiin tapahtumiin kuin konkreettiseen tekemiseenkin liittyvissä tapahtumaketjuissa. Kyseiset tekijät muodostivat kategoriakohtaiset teemat. Edellä esittämäni jako kohdistuu ainoastaan aineiston analyysiin, ei tutkimuksen tuloksiin. Tulosten johtaminen ei noudattele kyseistä jakoa. Kyse oli ainoastaan tavasta käsitellä aineistoa.

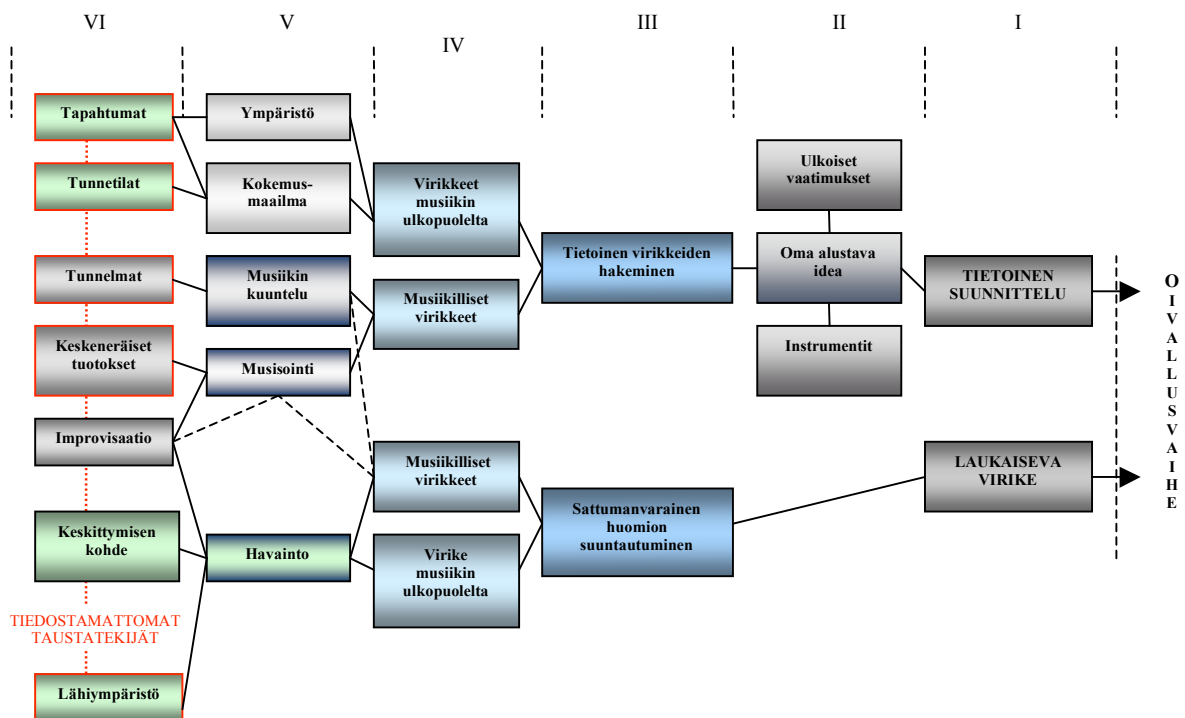
Kategorioiden väliset suhteet olivat keskeisessä roolissa koko analyysin ajan. Yksittäistä kategoriakohtaista analyysiä ei voi tulkita ilman muiden kategorioiden analyysin tarkastelua. Seuraavassa esitän analyysin kolmannen vaiheen kategoriakohtaisesti: (1) tapahtumat/prosessi ennen oivallusta, (2) oivallusvaihe, (3) oivalluksen jälkeinen prosessi. Oivallusvaiheen paikantaminen oli koko analyysin kannalta keskeistä, joten otin kyseisen vaiheen (kategoria 2) myös analyysin kuvauksen lähtökohdaksi. Tämä näkyy erityisen selvästi kategoriakohtaista analyysia selventävissä kuvioissa. Kuvioissa luokittelukaaviot eivät aukea säännönmukaisesti vasemmalta oikealle vaan suhteessa oivallusvaiheeseen. Kuvio 6 selventää analyysiluokkien järjestymistä ja helpottaa hahmottamaan kategoriakohtaisen analyysin kokonaisuutena.



**KUVIO 6.** Kategoriakohtaisen analyysin rakenne ja analyysitasojen järjestyminen. Luokittelutasot on merkitty kreikkalaisin numeroin I-VI. Kuten kuviosta on havaittavissa, luokittelutasojen määrä vaihteli kategoriakohtaisesti.

### 8.3.1 Katgoria I: Vaiheet ennen oivallusta

Oivallusta edeltävien vaiheiden tarkastelun perustana on analyysin toisessa vaiheessa suorittamani jako (ks. kuvio 4): (1) tietoiseen suunnitteluun pohjautuneisiin ja (2) yksittäisestä oivalluksesta käynnistyneisiin prosesseihin.<sup>28</sup> Tämän jaon mukaisesti tarkastelin luomisprosesseja kategoriakohtaisen koodauksen varassa. Tietoiseen suunnitteluun pohjautuneiden prosessien kohdalla analyysiluokat olivat selkeästi määriteltävissä, koska aineistosta nousseet tekijät olivat suhteellisen yhdenmukaisia. Sen sijaan oivalluksesta käynnistyneiden prosessien kohdalla luokkien muodostaminen vaati enemmän prosessikohtaista tarkastelua. Kuvauksista nousseet tekijät olivat lähtökohtaisesti hyvin erilaisia. Kuvion 7 avulla pyrin selventämään analyysiluokkien muodostumista. Kuvio noudattaa edellä esittämäni prosessin käynnistymistä koskevaa jakoa. Laukaisevasta virikkeestä vasemmalle aukeava kuvio kuvaa yksittäisistä oivalluksista käynnistyneiden prosessien mukaisia luokkia. Vastaavasti tietoista suunnittelua seuraava kuvio kuvaa suunnittelun pohjalta käynnistyneiden prosessien mukaisia luokkia.



**KUVIO 7:** Analyysiluokat. Katgoria I:Vaiheet ennen oivallusta. Luokittelutasot on merkitty kreikkalaisin numeroin I-VI <sup>29</sup>

<sup>28</sup> Tekstin selkeyttämiseksi käytän tässä luvussa tapahtumista ja prosessista ennen oivallusta yhteistä käsitettä *vaihe ennen oivallusta*.

<sup>29</sup> Olen yksinkertaistanut analyysikaavioita esityksen selkeyttämiseksi. Varsinaisessa analyysissä kaaviot olivat monimuotoisempia ja esitettujen luokkien taustalla vaikuttavat luokat ja yhdistelmäluokat nähtävissä.

### ***Tietoisesti suunnitellut prosessit***

Tietoisesti suunnitellut prosessit olivat vahvasti ammatillisia (H1, H1\*, H3, H4). Kyseessä oli esimerkiksi muusikolle kohdistettu tilaustyö tai muusikon levyllensä suunnittelema tuotos. Suunniteltujen prosessien oivallusta edeltävä vaihe oli hyvin paljon teoriaosassa esittelemäni valmisteluvaiheen kaltainen (ks. Wallas 1926). Valmistelu piti sisällään muun muassa musiikillisten, sekä ulkomusiikillisten virikkeiden hankkimista, asetetun tehtävän tarkastelua eri näkökulmista, musiikilliseen tyyliin liittyvien valintojen tekemistä sekä alustavien vaihtoehtojen tuottamista. Seuraavat lainaukset tuovat esiin kyseisiä tekijöitä ja samalla todentavat edellisen kuvion mukaisia luokkia ja luokanmuodostustasoa II.<sup>30</sup>

*H1: Siin oli aluks jo aika selkeit mielikuvii... kun teemana oli tango (II) ja sit et se oli tommonen puhallin orkesteri biisi, et eli se oli niinku se lähtökohta. .. ja sit silleen tietysti sosiaalisesti..., ehkä siin oli jotain sellast et ei ainakaan halunnut tehdä sellast hirveen veemäistä soitettavaa(II)... halus tehdä jotenkin että niillä ois nasta soittaa sitä... kyl mä jotenkin sitäkin paljon mietin. Ja sit ehkä jotenkin niin ku et se ois jotenkin et se ois niinku luontasen kuulost(II)... kuitenkin ensimmäinen tommonen iso puhallin orkesteri kappale... vaik se onkin tommonen aika vaatimaton, kuitenkin et se ois luontevan kuulonen ettei siin ois hirveesti puserтамisen tunnelmaa(II) millään tapaa. Ja sit siin oli tietysti se kesto, se oli jotain viiden ja kahdeksan minuutin väliltä(II)... mitä se sai olla... niin se tietysti vaikuttaa heti*

Kuten edellinen lainaus tuo esille, kuvion mukaiset luokat pitivät sisällään useita eri tekijöitä. Edellisessä lainauksessa keskeisessä roolissa olevat ulkoiset vaatimukset koostuivat musiikilliseen tyyliin, instrumenttivalintoihin sekä sävellyksen kestoon liittyvistä tekijöistä. Myös tulevat soittajat asettivat tuotokselle omat vaatimuksensa. Kyseiset tekijät ovat luonnollisesti osa omaa alustavaa ideaa. Seuraavat lainaukset kuvaavat vastaavalla tavalla luokkienmuodostustasoja III-VI.

*H4 Aika paljon mä halusin että siinä on semmosta siekailematonta romantiikkaa, koska olin just rakastunut ja se väkisinkin oli vallitseva tunne tila, ja sitten mä yritin vaan velloo siinä tunnelmassa(VI) ja improvisoida(VI) vähän pianolla ja löytää jotain semmosia musikaalisia aihelmii(V) johon tarttuais se tunne, et usein säveltää siis sillä lailla tämmösiä varsinkin tunnelmallisimpia biisejä, et jotenkin yrittää päästä siihen tunnelmaan(III) jotenki ja sit huomaa et oma tämmönen joku tunne taso sydämen ääni tunnistaa usein kaikki, tai ne valinnat on paljon helpompia kun kaikki jotenkin palvelee sitä fiilistä.*

*H1\* Ja sitä saa fiiliksiä niinku muusta musasta(V)...niinku täski tuli semmonen et kun siinä oli ne muutama idis mut muuten aika huteralla pohjalla, ni sit mä niinku halusin siihen jonkun selkeen tietäntyyppisen saundin ja sit mä katoin siinä jonkun partituurin ja kuuntelin muutamaa levyä(IV)... ja sit siin vaan iski korvaan yks tietty juttu mitä yks piano ja harppu teki siinä yhdessä, ja sit mä aika härskisti pöllin sen siihen tavallaan, et ei niin että copypastella vaan että siinä oli jus semmonen*

---

<sup>30</sup> Analyysin seuraamisen helpottamiseksi esimerkkilainausten tummennetut tekstikatkelmat on merkitty kuvion mukaisin kreikkalaisin numeroin.

*orkestraatiosoundi ja tavallaan semmoset tietyt isot intervallit näin... et mä otin sen niinku siitä silleen et se sopis siihen biisiin, mut kyllähän ne sit niinkumuuttu ja katos, et se ei niinku sit loppujen lopuks ollut niin tärkeä sen biisin kannalta vaan niinku sen prosessin kannalta... eli tavallaan yks semmonen väline tos tekoprosessin alussa oli niinku suoraan pöllitty... ehdottomasti... mut toisaalta samalla tavalla käy myös niinku **omien vanhojen sävellysten tai sit kesken jääneiden sävellysten(VI)** kanssa... ja iteltähän sitä voi nyt ainakin pöllii.*

### ***Yksittäisestä oivalluksesta käynnistyneet prosessit***

Yksittäisestä oivalluksesta käynnistyneiden prosessien (H2, H2\*, H5) lähtökohdat erosivat tietoisesta valmisteluun pohjautuneiden prosessien lähtökohdista. Kuten edellä esitetyistä kuvauksista voidaan tulkita, suunnitellussa prosessissa oivallusta edeltävä vaihe muodostui alustavan ja tuotosta määrittävän kehyksen muodostamisesta. Kehyksellä viitataan prosessin rajoihin, jonka sisällä prosessi etenee. Rajoja muodostivat muun muassa musiikillinen tyyli, valittu teema, tulevat soittajat tai käytössä olevat instrumentit. Oivalluksista käynnistyneissä prosesseissa yksittäinen oivallus vastaavasti viritti prosessin ja samalla muodosti prosessin eteenpäinviemiseen vaadittavat kehyksen. Kyseinen kehys ei ole määriteltävissä yhtä selkeästi kuin suunnitteluun pohjautuneiden prosessien kohdalla. Prosessin käynnistäjänä toimi yksittäinen oivallus, joka oli riittävän selkeä ja voimakas luomaan muusikon mielessä hahmotelman tuotoksen luonteesta tai ominaispiirteestä. Yksinkertaisimmillaan kyse oli virikkeestä, joka johti prosessin käynnistämisen mahdollistavaan oivallukseen.

Seuraavat lainaukset tuovat esiin oivalluksesta käynnistyneisiin prosesseihin liittyviä tekijöitä. Samalla ne todentavat kuvion 7 mukaisia analyysiluokkia. Lainaukset myös konkretisoivat kuviossa esiintyvää luokkaa ”keskittymisen kohde”. Kyseinen luokka kuvaa huomion kohdistumista. Ensimmäisessä esimerkkilainauksessa (H2) huomio kiinnittyy kirjaan ja tekstistä esiin nouseeseen lauseeseen ja vastaavasti toisessa (H5) uuteen instrumenttiin ja sen poikkeukselliseen vireeseen.

*H2: Mun piti kirjoittaa semmosta yhtä artikkelia yhteen lehteen ja mä sitä varten otin yhen kirjan joka oli Dostojevskin elämän kerta ... se kirja alkaa varsinaisesti sanoilla korpit leijailevat tasangon yllä... ja **jotenkin se lause jäi vaan pyörii päähän(III)**... Mun mielestä se oli lauseena kaunis... ja toisaalta **silmien eessä mä näin sellasen maiseman...** miten sen nyt sanois... semmonen syksyinen peltomaisema mihin liittyy tietty semmonen melankolia tai jonkin näkönen surumielisyys... ei siis mitenkään surullisuus vaan pikemminkin joku semmonen tumma sävy... No mut joka tapauksessa mä sit jätin sen artikkelin kirjoittamisen kesken ja kirjottin sen säkeistön siihen kirjan välisivulle ja tota siitä se lähti liikkeelle.. Jälkikäteen katottuna se meni mun mielestä jotenkin sillai et se lause **”Korpit leijailevat tasangon yllä”** synnytti sen mielikuvan... ja sit mä rupesin liittämään sitä johonki mitä mä olin kokenut koko sen kuukauden aikana...(VI). et siihen samaan aikaan sit mun kummi-tädillä oli tällöinen avioero prosessi käynnissä ja mä huomasin et mä rupesin jotenkin niinku liittämään näitä kahta yhteen, vaik mä en mitenkään tietosesti ollut ees ajatellut tätä kummitäidin avioero juttua(VI)... mut jotenkin se biisi (teksti)*



*alko vaan näyttää siltä et se vois jotenki liittyä siihen... et jos mult nyt kysyttäs mistä se kertoo se laulu... niin tietysi mä sanoisin et se kertoo tälläisestä avioero prosessista.*

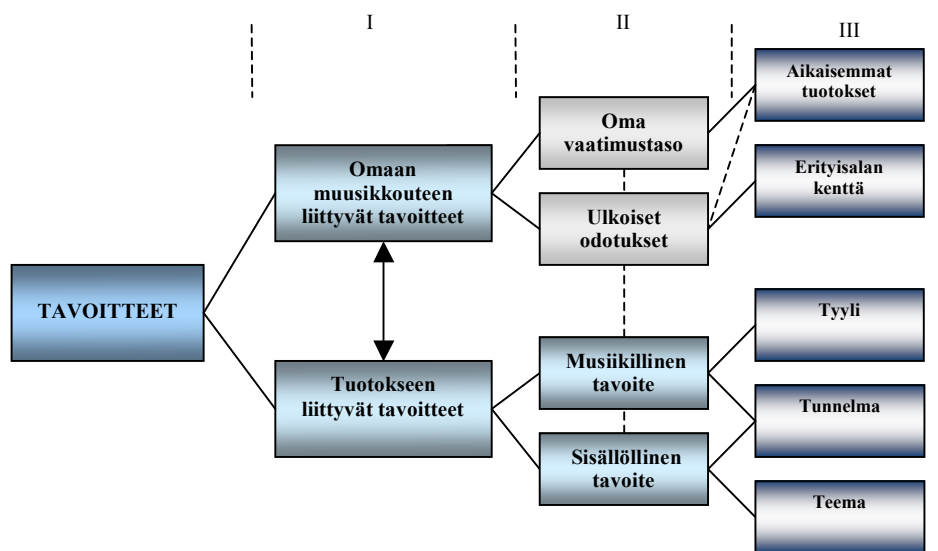
*H5: Se lähti niinku siitä ku viime keväänä ostin dopron eli tommosen jalan päällä pidettävän slide-kitaran... ja se oli **erittäin uus soitin itelle** ja sit **mä rupesin vaas fiilistelee** et aa mikäs juttu tää on. Et se ikäänku lähti tossa tapauksessa siitä et instrumentti tai ennemminkin sen vire oli uus kun mä nimenomaan soitin semmosella avovireellä joka on doprolle tyypillinen vire. Et sit mä niinku lähin vaan soittaa tyyliin jollain melodialla jotain sointuja niin ikään kuin sen instrumentin myötä syntyi se idea, ja et se oli ihan jännä huomata et se oli niinku **se instrumentti tavallaan johdatti niinku siihen mikä oli se aamuinen fiilis**... siihen hetkeen missä mä satuin olemaan eli omassa himassa aikaisin aamulla eli sit vaan niinku semmosesta **fiilistelystä lähti yhtäkkiä tulemaan se ydin siihen biisiin.***

Edelliset lainaukset tuovat esiin kuinka prosessin käynnistymiseen johtanut oivallus koostui useista eri tekijöistä. Tämä tulee korostetusti esiin ensimmäisessä lainauksessa, jossa oivallukseen vaikuttivat huomion kiinnittävä lause, lauseen aikaan saama tunnelma, omat kokemukset sekä sukulaisen avioeroon liittyvät tapahtumat. Lainausta esiin myös kuviossa esiintyvät *tiedostamattomat taustatekijät*. Näillä tarkoitetaan prosessiin vaikuttavia tekijöitä, jotka eivät olleet oivallushetkellä muusikon tietoisuudessa. Niiden voidaan kuitenkin katsoa vaikuttaneen tuotoksen sisältöön. Tiedostamattomien taustatekijöiden tarkastelu johti aineistojen entistä tarkempaan läpikäymiseen sekä muusikoiden suorien ja epäsuorien, tuotoksen sisältöön liittyvien viittausten etsimiseen ja luokitteluun. Kuviossa 7 tiedostamattomiin taustatekijöihin liittyvät luokat on merkitty punaisella kehyksellä ja yhdistetty toisiinsa punaisella katkoviivalla. Näille tekijöille oli ominaista, että niiden tiedostamaton vaikutus oli tunnistettavissa vasta prosessin muissa vaiheissa tai koko prosessin jälkeen. Tiedostamattomien tekijöiden rooli luomisprosessissa täydentyy vielä kolmannen kategorian analyysikuvauksen yhteydessä.

### 8.3.2 Katgoria II: Oivallusvaihe

Oivallusvaiheen analyysin keskeisimpänä tavoitteena oli selvittää (1) millainen on prosessin käynnistävä oivallus ja (2) mitkä tekijät vaikuttavat oivalluksen syntymiseen. Vaikka prosessin käynnistävä oivallus oli keskeinen osa jokaista luomisprosessia, osoittautui sen analysointi yllättävän vaikeaksi tehtäväksi. Oivalluksen sisältö, oivallusta edistävät tekijät sekä oivallushetkeen liittyvät affektiiviset elementit olivat vanhojen analyysiluokkien pohjalta selvästi tunnistettavissa. Sen sijaan oivalluksen rakenteeseen ei aikaisemmin toteuttamani aineiston luokittelu ja koodaus antanut välineitä. Aikaisemmin muodostamani luokat olivat toki hyödynnettävissä, mutta tarkastelunäkökulmaa oli muutettava. Keskeisiksi kysymyksiksi asetin: 1) miksi oivallus käynnisti prosessin ja 2) mistä tekijöistä kyseinen oivallus koostui?

Lähdin liikkeelle muusikon asettamista tavoitteista. Tämä valinta perustui olettamukseen, että prosessin käynnistymisen kannalta oli oivalluksen edes osittain oltava tavoitteiden mukainen. Apuna toimivat luokan ”tavoitteet” ympärille muodostuneet yhdistelmäluokat. Luokkaan ”tavoitteet” katsoin kuuluvan suoraan esitettyjen tavoitteiden lisäksi kuvaukset, joissa muusikot käyttivät muun muassa verbejä: pyrin, halusin, yritin tai hain. Syntyneeseen ideaan kohdistuneet positiiviset kommentit ja tyytyväisyyden osoitukset katsoin olevan osoitus tavoitteiden täyttymisestä. Kuvio 8 tuo pelkistetyksi esiin tarkastelun myötä muodostuneita tavoitteisiin kohdistuneita analyysiluokkia.



**KUVIO 8:** Muusikoiden tavoitteet. Luokittelutasot on merkitty kreikkalaisin numeroin I-III.

Tavoitteiden kartoittaminen ja luokittelu osoittautui toimivaksi tavaksi avata oivalluksen rakennetta. Ensimmäkin se auttoi jäsentämään aikaisemmissa analyysivaiheissa muodostuneita luokkia ja toiseksi teki luokkien välisiä yhteyksiä näkyväksi. Seuraavan lainauksen avulla havainnollistan erään muusikon tavoitteiden asettelua. Lainaus koostuu useasta aineistoon jakaantuneesta kuvauksesta. Vaikka kaikki kuvaukset eivät sijoitu prosessin alkuun, kuvaavat ne siitä huolimatta tavoitteen asettelua, jonka vaikutukset näkyvät myös prosessin alussa. On syytä korostaa, että oivallusvaihetta analysoidessani keskityin ainoastaan oivalluksiin, jotka käynnistivät varsinaisen prosessin.

*H1: Kyl mä niinku tietysti halusin et jotenkin et se ois **sillai tuoreen kuulost**, et siin ois **samaan aikaan** **tommonen tangon tunnelma** ja sit jotenkin **mehevii sävyjä** joita ite on kuullu puhallin orkesterissa...*

*ja sit halus tehdä jotenkin **semmosen että kaikil ois nasta soittaa sitä...** ja sit ehkä jotenkin niin ku et se ois jotenkin niinku **luontasen kuulosta...** kuitenkin ensimmäinen tommonen iso puhallin orkesteri kappale... **vaik se onkin tommonen aika vaatimaton**, et se ois kuitenkin luontevan kuulonen **ettei siin ois hirveesti pusertamisen tunnelmaa** millään tapaa. Ja sit siin oli tietysti se **kesto**, se oli jotain **viiden ja kahdeksan minuutin väliltä...** mitä se sai olla... niin se tietysti vaikuttaa heti Ja sit tunteet ja **emootiot on vaan tärkeitä**. On tottakai nastaa jos se toteutus on teknisesti hyvä tai jos siin on jotain kekseliästä orkestrointii, mut jos siin ei oo jotain sellast sisältöä mikä mun mielestä liittyy tunteisiin niin se on jotenkin kolkko tai ei vaan jotenkin toimi. Ja sit mulle on kyl tosi **tärkee et muut dikkaa** mun musasta ja siks ulkopuolisten kommentit merkkää tosi paljon. Jos jenggi ei dikkaa niin sit se ei vaan oo hyvää, et kyl sitä kelaä niinku ihan siel alus kun päättää tehdä jonkun biisin ja kelailee miten se menis ja sit erehtyy **ehkä kuuntelemaan jotain tosi vahvaa musaa joka sit tuntuukin sata kertaa siistimmältä ja vahvemmalta ja paremmalta** ku se oma biisi... tai sit aattelee jotain tyyppiä ja **aattelee et se tyyppi tekis tän sata kertaa paremmin**.*

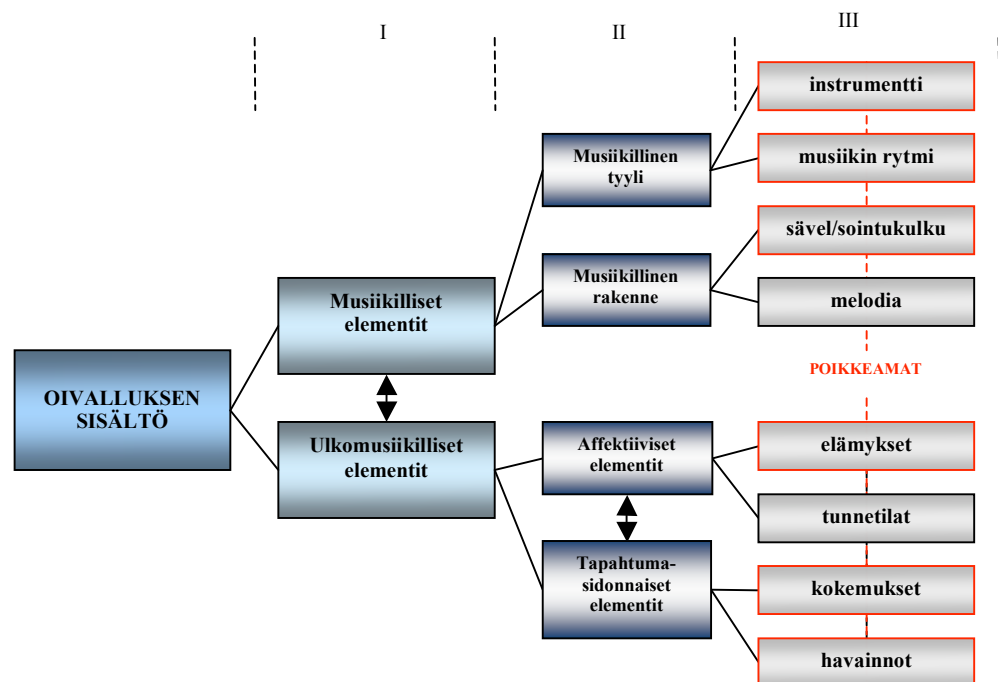
Lainaukset tuovat esille, että muusikolla oli tuotoksensa suhteen useita tavoitteita. Hänen kohdallaan korkea vaatimustaso kohdistui tuotoksen musiikillisten ja sisällöllisten tekijöiden lisäksi myös omaan rooliin muusikkona. Viimeksi mainittu näkyy muun muassa yleisenä korkeana vaatimustasona, mutta myös itsensä muihin vertaamisena ja vähättelynä. Muusikon tuotoksille ja itselleen asettamat tavoitteet olivat muihin muusikoihin verrattuna hyvin korkealla. Vaikka hän eroaakin kriittisyyden suhteen muista haastattelemistani muusikoista, tuovat lainaukset esiin keskeisiä tekijöitä oivallusvaiheesta. Analyysin kohdalla ei ollut niinkään keskeistä tavoitteiden ja vaatimustason laatu, vaan lähinnä sen kohde. Näin ollen kyseiset lainaukset antavat tärkeää informaatiota koko aineiston tasolla.

Tuotoksen sisällöllisten tavoitteiden (ks. kuvio 8) ja niiden toteutumisen tarkastelu palautti analyysin konkreettisesti oivallushetkessä vaikuttaneiden tekijöiden pariin. Suurin huomio kohdistui oivalluksen sisältöön<sup>31</sup>. Oivalluksen sisältöön vaikuttaneiden elementtien tarkastelu yhdessä prosessin etenemistä edistävien ja estävien tekijöiden kanssa nosti esiin keskeiset analyysiluokat. Kyseisen tarkastelun myötä oivalluksen sisältöön liittyvät elementit jakautuivat kahteen luokkaan: (1) musiikillisiin elementteihin ja (2) ulkomusiikillisiin elementteihin. Kuvio 9 selventää kyseistä jakoa, tuoden esiin syntyneet analyysiluokat. Kuvio 9 ei kuvaa prosessivaihetta, vaan analyysin rakentumista. Prosessien tasolla myös musiikilliset elementit olivat vahvasti affektiivisia. Kuvion 9 perusteella ei

---

<sup>31</sup> Oivalluksen sisällöllä viitataan tekijöihin, jotka määrittivät mitä muusikko oivalsi.

tule olettaa, että musiikilliset tekijät ja affektiiviset tekijät ovat toisistaan irrallisia elementtejä.

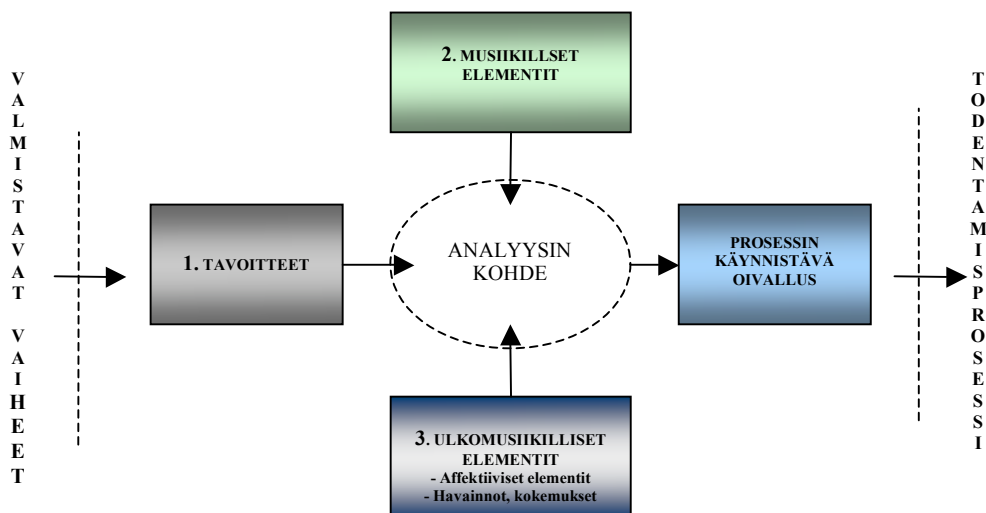


**KUVIO 9:** Oivalluksen sisällölliset elementit. Luokittelutasot on merkitty kreikkalaisin numeroin I-III

Luokka ”musiikilliset elementit” koostui kuvauksista, joista nousi esiin muun muassa instrumenttien, musiikillisen tyylin, tai musiikillisten rakenteiden suhde oivallukseen. Yksinkertaistaakseni analyysiä sijoitin myös laulun sanoituksiin liittyvät kuvaukset tähän luokkaan. Tämä siitä syystä, että muusikot kuvasivat sanoituksia sisällöntuottamisen lisäksi musiikin tuottamiseen verrattavissa olevina rakenteellisina ja teknisinä toimenpiteinä. Luokka ”ulkomusiikilliset tekijät” vastaavasti koostui lainauksista, jotka kuvasivat oivallushetkeen vaikuttaneita tapahtumia ja kokemuksia tai tunnetiloja. Jaoin ulkomusiikilliset elementit analyysissäni kuvion 9 tavoin affektiivisiin ja tapahtumasiidonnaisiin elementteihin. Affektiivisten elementtien kohdalla kyse oli vallitsevista tai muusikon tavoittelemista tunnetiloista. Tapahtumasiidonnaisissa elementeissä oli vastaavasti kyse konkreettiseen tapahtumaan liittyvistä tekijöistä. Tapahtumasiidonnaisiin elementteihin liittyi myös affektiivisiä ulottuvuuksia. Erottavana tekijänä ensimmäiseen luokkaan oli kuitenkin affektiivisten tekijöiden kausaalisuhde konkreettisiin havaintoihin tai tapahtumiin.

Kuviossa 9 punaisella värillä korostetulla tekijällä ”*poikkeamat*” viitataan muutoksia totuttuihin toimintatapoihin aiheuttaneisiin tekijöihin. Punaisella katkoviivalla poikkeamiin yhdistetyt ja punaisella kehyksellä korostetut luokat sisälsivät kuvauksia poikkeamia aiheuttaneista tekijöistä. Kuvauksissa viitattiin muun muassa itselle uuteen soittimeen (H2\*, H5) instrumentin poikkeavaan vireeseen (H5), instrumentissa esiintyneeseen vikaan H2, melodian soitossa tai nuotinnuksessa tapahtuneeseen virheeseen (H1\*, H3) ympäristössä tapahtuneisiin muutoksiin (H1, H2\*, H5). Prosesseissa esiintyneiden poikkeamien myötä syntyi yhdistelmäluokkia, jotka olivat keskeisiä koko prosessin etenemisen analyysin kannalta.

Muusikon tavoitteista sekä oivalluksen sisällön määrittävistä musiikillisista ja ulkomusiikillisista elementeistä muodostui oivallusvaiheen analyysin runko, johon muut oivallusvaiheeseen liittyvät tekijät olivat palautettavissa. Oivalluksen rakenteen analyysin kannalta keskeistä ei niinkään ollut yksittäinen luokka tai sen sisältö vaan kolmen analyysirungon muodostavan luokan väliset yhteydet. Kuvio 10 selventää oivallusvaiheen lopullisen analyysin rakentumista.



**KUVIO 10:** Prosessin käynnistävän oivalluksen rakenteen tarkastelu

Tarkasteluasetelman muodostumisesta kuvion 10 mukaiseksi muodostui jo itsessään tutkimustulos. Kuvion 10 mukaisen analyysin kautta oli johdettavissa kaksi prosessin käynnistävään oivallukseen kohdistuvaa oletusta: prosessin käynnistävä oivallus edellytti, (1) että musiikillisten elementtien ja affektiivisten elementtien välillä syntyi yhteys ja, (2)

että muusikon havaitsema yhteys oli teokselle asettamiensa musiikillisten tai sisällöllisten tavoitteiden mukainen. Taulukkoon 6 olen koonnut kuvion 10 mukaisesti muusikon H5 (1) tavoitteen, oivalluksen syntymiseen vaikuttaneet (2) musiikilliset ja (3) ulkomusiikilliset elementit sekä (4) osoituksen tavoitteen täyttymisestä.

<b>1. Tavoite</b>	<i>Tietty sitä haluaa et se saundaa makeelta, mut tärkein on niinku et se tuntuu joltain... et niinku ainut merkitys on kuitenkin se että se ei ole vaan jotain vaan et se on jotain, joka tuntuu.</i>
<b>2. Musiikilliset elementit</b>	<i>Instrumentti tai se vire oli mulle uusi, kun mä nimenomaan soittelin semmosella avovireellä joka on doprolle tyypillinen vire. Et dobroo on käytetty amerikkalaisessa kansanmusiikissa paljon ja siit tuli vähän niin kuin häivähdys semmosta roots, blues ja country fibaa siihen</i>
<b>3. Ulkomusiikilliset elementit</b>	<i>Se hetki missä mä satuin olemaan eli omassa himassa aikaisin aamulla, et siitä tuli semmonen aamun tunnelma. Ja sit mä katoen et avovaimo makas siinä vuoteessa... et se oli niinku semmonen aamuinen rakkauden hetki.</i>
<b>4. Tavoitteiden täyttyminen</b>	<i>Et se oli ihan jännä huomata et se oli niinku se instrumentti tavallaan johdatti siihen mikä oli se aamuinen fiilis, et aamun fiilis ja musa niinku tuntu samalta.</i>

**Taulukko 6:** Tavoitteiden sekä musiikillisten ja ulkomusiikillisten elementtien kohtaaminen. Lainaukset ovat muusikolta H5.

Tavoitteiden, musiikillisten ja ulkomusiikillisten elementtien välisten suhteiden tarkastelu loi pohjan jatkoanalyysille ja erityisesti oivalluksen jälkeisen prosessin tarkastelulle. Keskeiseksi tarkastelun kohteeksi muodostui oivalluksen voimakkuus. Oivalluksen voimakkuudella tarkoitan oivalluksen vaikuttavuutta. Mitä kokonaisvaltaisempi oivallus oli, sitä voimakkaampi oli sen vaikutus oivalluksen jälkeiseen prosessiin.

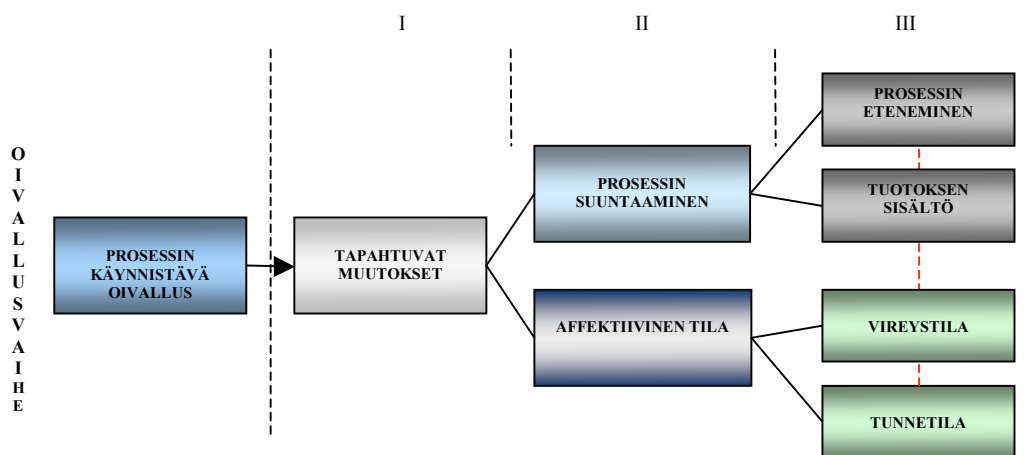
### 8.3.3 Katgoria III: Oivalluksen jälkeinen prosessi

Oivallusvaiheen jälkeisen prosessin analyysi jakautui kahteen analyysivaiheeseen: (1) oivallusvaiheen vaikutuksen analyysiin sekä (2) oivallusvaiheen jälkeisen prosessin rakenteen analyysiin. Käytän oivalluksen jälkeisestä prosessista käsitettä

todentamisprosessi. Todentamisprosessi kattaa vaiheet prosessin käynnistävästä oivalluksesta tuotoksen valmistumiseen. Analyysin ensimmäinen vaihe kohdistui todentamisprosessin alkuun ja toinen vaihe vastaavasti todentamisprosessiin kokonaisuutena.

### *Vaihe 1*

Ensimmäinen analyysivaihe pohjautui oivallusvaiheen analyysin muodostaman asetelman varaan (ks. kuvio 10). Analyysin tavoitteena oli selvittää oivalluksen vaikutus todentamisprosessiin. Todentamisprosessin lähtökohdista keskeisiksi tekijöiksi nousivat oivalluksen sisältö ja sen voimakkuus. Oivallusvaiheen analyysin perusteella oli selvää, että prosessin käynnistäneiden oivallusten sisältö ja voimakkuus vaihtelivat prosessikohtaisesti. Näin ollen myös oivalluksen vaikutus prosessin kulkuun vaihteli prosessien välillä huomattavasti. Prosessien välinen vaihtelu ei kuitenkaan osoittautunut ongelmaksi, sillä vaihtelun myötä oivalluksen vaikutukset prosessiin nousivat esiin eritasoisina. Prosessikohtaisessa tarkastelussa aineistosta nousi esiin kaksi oivalluksen vaikutukseksi määritettävissä olevaa tekijää: (1) prosessia suuntaava vaikutus ja (2) affektiivista tilaa muuttava vaikutus. Kuvio 11 selventää analyysin rakentumista ja analyysiluokkien muodostumista.



**KUVIO 11:** Oivalluksen vaikutus todentamisprosessiin. Luokittelutasot on merkitty kreikkalaisin numeroin I-III.

Kuvion 11 mukaisesti oivalluksen vaikutuksen analyysi muodostui vahvasti prosessissa tapahtuneiden muutosten analyysiksi. Kuvion mukaisesti muutoksia tapahtui prosessin

suuntautumisessa sekä muusikon affektiivisessä tilassa. Prosessin suuntautumisessa keskeiseksi nousivat prosessin etenemisessä sekä tuotoksen sisällön hahmottumisessa tapahtuneet muutokset<sup>32</sup>. Vastaavasti muusikon affektiivisen tilan kohdalla muutokset kohdistuivat vallitsevaan tunne- ja vireystilaan.

Punainen katkoviiva analyysin kolmannen luokittelutason luokkien välillä kuvaa luokkien välillä esiintyneitä yhteyksiä. Kyseiset yhteydet olivat analyysin kannalta keskeisiä, koska muutokset yksittäisessä luokassa näkyvät muutoksina myös muissa luokissa. Samanaikaisesti tapahtui muutoksia myös prosessia ja uusien ideoiden syntymistä edesauttavassa vireystilassa. Haluan korostaa, että kyseisiä muutoksia ei tule tulkita lineaarisena tapahtumaketjuna, vaan prosessin käynnistävän oivalluksen aikaansaamana yhtäaikaista tapahtumana. Oivallusten voimakkuudessa oli eroja, joten myös muutokset kyseisissä luokissa vaihtelivat prosessikohtaisesti. Muutoksiin kohdistuva analyysi täydentyy todentamisprosessin analyysin toisessa vaiheessa.

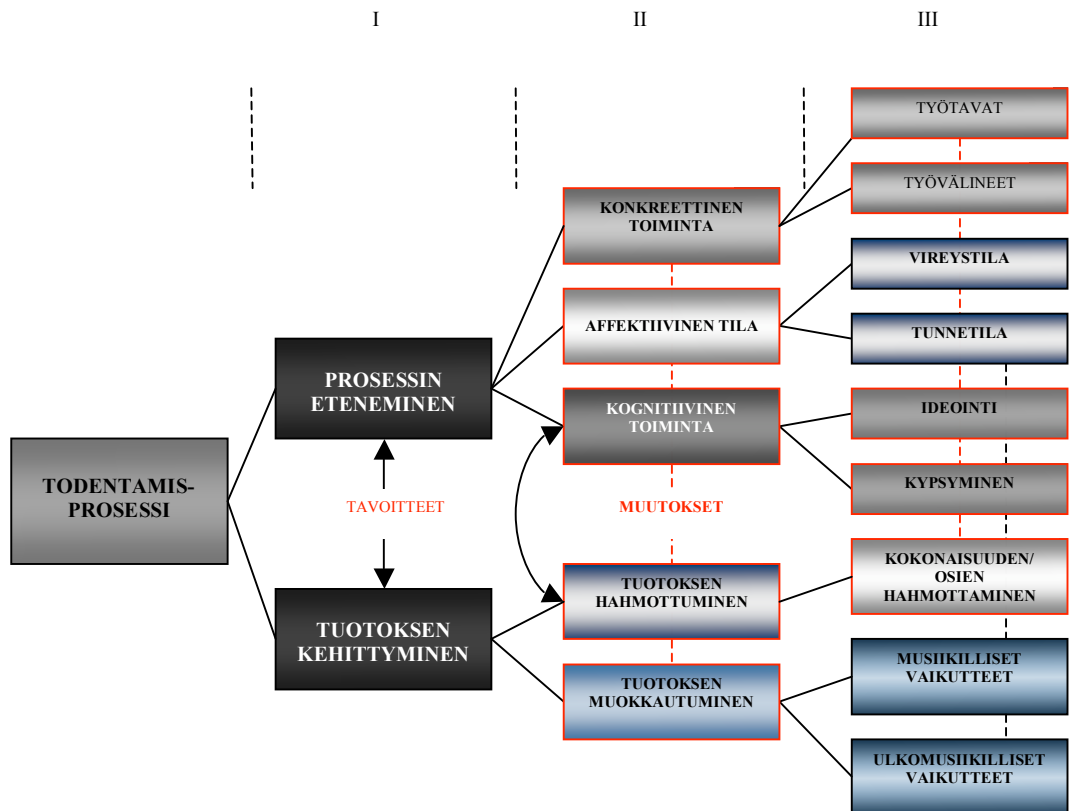
## ***Vaihe 2***

Todentamisprosessin analyysin toisessa vaiheessa kohdistin tarkastelun todentamisprosessin etenemisen rakenteeseen. Lähtökohdan loi ensimmäisen vaiheen analyysi. Oivalluksen sisältö, voimakkuus ja oivalluksen aikaansaamat muutokset prosessi- ja yksilötasolla määrittivät todentamisprosessin lähtökohdat. Analyysin toisen vaiheen tavoitteena oli selvittää, kuinka sävellys muotoutuu oivalluksesta valmiiksi tuotokseksi. Kuvio 12 selvittää analyysin toisen vaiheen rakentumista ja analyysiluokkien muodostumista.

---

<sup>32</sup> Teoksen sisällöllä viitataan teoksen aiheeseen tai teemaan riippuen siitä oliko lähtökohtana musiikillinen vai ulkomusiikillinen tekijä. Teoksen sisällöksi luokittelin kokonaisvaltaisten sisällöllisten tekijöiden lisäksi voimakkaat prosessia suunanneet ideat.





**KUVIO 12:** Todentamisprosessin etenemisen rakenne. Luokittelutasot on merkitty kreikkalaisin numeroin I-III.

Kuvion 12 mukaisesti todentamisprosessin analyysi muodostui prosessin edistymisen ja tuotoksen kehittymisen rinnakkaisesta analyysistä. Kuten kuvio 12 on havaittavissa, oli aineiston toinen luokittelutaso prosessin etenemisen tarkastelun kohdalla vahvasti alkuperäisen luokittelun mukainen (ks. kuvio 5). Kyseisen luokittelu ei analyysin kannalta tuonut esiin uutta informaatiota. Sen sijaan keskeiseksi tekijäksi nousivat todentamisprosessin aikana tapahtuneet luokkien sisäiset muutokset. Keskeisenä huomion kohteena oli aineistosta esiinnousseet affektiivisessä tilassa ja kognitiivisessa toiminnassa tapahtuneet muutokset. Affektiiviseen tilan kuvauksiin lukeutui muun muassa kyseisellä hetkellä vaikuttava tunnetila, tuotoksen mukainen tunnetila sekä prosessiin vaikuttava vireystila sekä kyseisiin tekijöihin liittyvät muutokset. Aineistosta esiin nousseisiin kognitiiviseen toimintaan liittyviin kuvauksiin lukeutui muun muassa uusiin oivalluksiin, ideoiden kypsymiseen ja vaihtoehtoisii ratkaisuihin liittyvät kuvaukset.

Tuotoksen kehittymisen kohdalla suurin huomio kiinnittyi muusikon kykyyn tai tapaan hahmottaa tuotos todentamisprosessin aikana. Luokka on sidoksissa muihin punaisella kehystettyihin luokkiin. Ideointiin ja kypsymiseen hahmottamiskyvyn suhde oli välillinen, mutta työskentely tapojen ja työvälineiden suhteen yhteydet olivat näkyviä. Esimerkiksi tuotoksen hahmottamisen, työtavat ja välineet yhdistävä tekijä oli oivallusten tallentaminen. Toimintatavat vaihtelivat muusikkokohtaisesti nauhoittamisen, kirjoittamisen ja toiston kautta mieleen painamisen välillä.

Kuviossa 12 musta katkoviiva kuvaa luokkien (taso III) välisiä yhteyksiä. Luokkien välille muodostui lukuisia yhdistelmäluokkia. Yhdistelmäluokkien muodostamisessa lähtökohtana toimi pääsääntöisesti luokka ”ideointi”.<sup>33</sup> Keskeisin analyysia syventävä yhdistelmäluokka syntyi luokkien ”kypsyminen” ja ”ideointi ” varaan. Tämä siitä syystä, että kyseinen yhdistelmäluokka teki näkyväksi tiedostamattoman kognitiivisen toiminnan merkityksen prosessissa. Kyseisen yhdistelmäluokan tarkastelu yhdessä luokkien ”musiikilliset vaikutteet” ja ”ulkomusiikilliset vaikutteet” toi esiin tekijöitä, joiden vaikutus prosessissa oli tunnistettavissa vasta prosessin jälkeen. Konkreettisimmillaan tämä tuli esiin kuvauksissa, joissa muusikko kertoi vasta haastattelun aikana huomanneensa asioiden välisiä yhteyksiä. Musiikillisista tiedostamattomista vaikutteista nousi esiin muun muassa tarkasteltavan luomisprosessin kanssa samalla aikajaksolla toteutetut muut musiikilliset projektit, kuunneltu musiikki, sekä yksittäiset musiikilliset kokemukset. Ulkomusiikillisista vaikutteista voimakkaimmin korostuivat oma elämäntilanne, yhteiskunnan tila, sekä voimakkaat tunnepitoiset kokemukset. Palaan kyseisiin tekijöihin aineistoesimerkein tulosten yhteydessä.

Luvun 8.3 aikana olen kuvannut analyysiä, jonka tavoitteena oli vastata ensimmäiseen tutkimuskysymykseeni: Miten luomisprosessi etenee? Kuvauksessa olen esittänyt ainoastaan analyysin vaiheet, joita ei tuloksia esittäessä voi ohittaa. Analyysin kuvauksen yksinkertaistamisesta huolimatta, kuvaus on hyvin laaja. Juuri laajuutensa ansiosta analyysi luo valmiit välineet myös toisen tutkimuskysymyksen tarkasteluun. Myös

---

<sup>33</sup>Luokalla ”ideointi” viitataan pääsääntöisesti tietoiseen pyrkimykseen kehittää tai jalostaa tuotosta. Tuotoksen tiedostamatonta käsittelyä ei kuitenkaan kyseisen luokan kohdalla voi ohittaa, sillä tuotoksen tiedostamaton käsittely nousi kuvauksissa esiin tietoisena päätöksenä edistää ideointia. Kyse on ideoiden jättämisestä ”hautumaan”

prosessiin vaikuttavien tekijöiden merkityksen analyysi rakentuu edellä esittämäni analyysin varaan. Ainoastaan lähestymisnäkökulma on erilainen.

#### **8.4 PROSESSIIN VAIKUTTAVIEN TEKIJÖIDEN MERKITYSTEN ANALYYSI**

Edellisissä luvuissa esittelemäni luomisprosessin etenemisen analyysi loi lähtökohdat toiseen tutkimuskysymykseen kohdistuvalle analyysille. Analyysin tavoitteena oli paljastaa prosessin luovuuteen vaikuttavia tekijöitä. Asettamani tutkimuskysymyksen haasteellisuus konkretisoitui jo analyysin suunnitteluvaiheessa.

Ensimmäisen tutkimuskysymyksen kohdalla perustelemani oletukset (ks. luku 5) muusikon ja prosessin luovuudesta loivat lähtökohdat luomisprosessin etenemisen analysoinnille. Prosessin luovuuteen vaikuttavien tekijöiden analyysia nämä oletukset eivät kuitenkaan helpottaneet. Oletukset muusikon luovuudesta ja hänen tutkimukseen valitsemansa prosessin luovuudesta, eivät auta määrittämään, mitkä tekijät loppujen lopuksi tekevät prosessista luovan. Oletus prosessin luovuudesta ei oikeuta olettamaan, että prosessi olisi kaikilta osiltaan luova. Jotta luovuuteen liittyvät tekijät olisivat tunnistettavissa on pystyttävä määrittämään, mitä nuo kyseiset tekijät ovat ja mikä tekee niistä luovuuteen vaikuttavia. Näin ollen jouduin palaamaan jälleen lähtökysymyksen pariin – mitä on luovuus?

Lähdin liikkeelle tarkastelemalla aineistoa muusikkokohtaisesti. Halusin varmistaa, että aineistosta esiin nousevat tekijät peilautuvat omaan kontekstiinsa. Lähtökohdaksi otin luomisprosessin etenemistä edistävien ja estävien tekijöiden analyysin. Tämä oli loogista, koska hyväksyessäni oletuksen prosessien luovuudesta, hyväksyin epäsuorasti myös oletuksen prosessia edistävien ja estävien tekijöiden yhteydestä luovuuteen. Varsinaisen analyysin aloitin luomisprosessin etenemistä edistävien ja estävien tekijöiden merkitysten analysoinnilla. Aineistosta nousi esiin kolme merkityksiin liittyvää tarkasteluperspektiiviä: 1) mitä merkityksiä yksilö antoi kyseisille tekijöille, 2) miten kyseiset tekijät vaikuttivat prosessiin sekä 3) miten kyseiset tekijät näkyivät lopullisessa teoksessa.

Luomisprosessiin vaikuttavien tekijöiden merkitysten analysoinnin pohjalta aloin jälleen luokitella aineistoa. Käsittelin aineistoa edelleen muusikkokohtaisesti, koska halusin säilyttää prosessiin vaikuttavat tekijät ja niiden merkitykset mahdollisimman pitkään

omassa kontekstissaan. Tämä oli analyysin kannalta erittäin tärkeää, koska samat tekijät saivat prosessikohtaisesti erilaisia merkityksiä. Merkitysten tarkastelussa pyrin välttämään arvottamasta muusikkoon, prosessiin tai teokseen vaikuttavia tekijöitä omien ennakkokäsitysteni pohjalta. Tämä edellytti omien tulkintojeni jatkuvaa peilaamista sekä useita tarkentavia haastatteluja. Tarkentavien haastattelujen avulla varmistin, että olin ymmärtänyt luomisprosessiin vaikuttaneiden tekijöiden merkityksen oikein.

Merkitysten analyysia suuntasi oletus siitä, että luovuuden lopputulos<sup>34</sup> on jotain, jonka muusikko kokee itselleen henkilökohtaisesti uutena. Taulukko 7 selventää kyseisen oletuksen varaan rakentamiani luovuuden kriteereitä. On syytä huomioda, että kyseessä ei ole luovuuden määritelmä, vaan aineiston käsittelyä suuntaava kriteeristö.

KÄSITE	LUOVUUDEN KRITEERI
LUOVA TOIMINTA	<i>1. Prosessin aikana syntynyt tapa toimia on yksilölle uusi ja erilainen.</i> <i>2. Toiminta prosessissa synnyttää jotain, joka on yksilölle uutta.</i>
LUOVA TEOS	<i>1. Teos pitää sisällään elementtejä, jotka ovat yksilölle uusia.</i>
LUOVA PROSESSI	<i>1. Toiminta prosessissa on yksilön lähtökohdasta luovaa.</i> <i>2. Prosessin lopputulos (teos) on yksilön lähtökohdasta luova.</i>

**TAULUKKO 7:** Luovuuden kriteerit: luova toiminta, luova teos, luova prosessi. Luova toiminta kattaa sekä konkreettisen että kognitiivisen toiminnan. Nämä kriteerit luovat pohjan prosessin luovuuteen vaikuttavien tekijöiden analyysille.

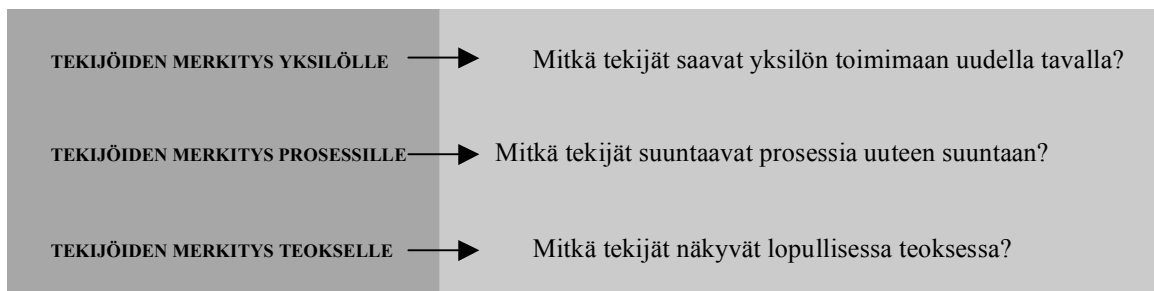
Taulukossa 7 lihavoitujen kriteerien täyttyminen oli tutkimukseni kannalta keskeistä. Luovan toiminnan ja prosessin kohdalla tämä tarkoitti, että huomio kiinnittyi muusikkoon ja edelleen prosessiin vaikuttaviin tekijöihin, jotka johtivat uusiin ideoihin tai ratkaisuihin (2). Oleellista oli, että kyseisten tekijöiden vaikutus oli nähtävissä myös prosessin lopputuloksessa. Uusi tapa toimia prosessissa (1) sen sijaan nousi mukaan analyysiin ainoastaan silloin, kun se synnytti uuden näkökulman tai viritti prosessin uudella tavalla. Tämä johtuu siitä, että muutokset toimintatavoissa eivät välttämättä näy lopputuloksessa. Tilannetta voi verrata palapelin kokoamiseen. Palapelin voi koota monella eri tavalla; sen voi aloittaa värien järjestelystä tai reunapalojen etsimisestä, mutta toimintatavasta

<sup>34</sup> Luovuuden aikaansaama lopputulos voi valmiin teoksen lisäksi olla esimerkiksi uusi ajatus, toimintatapa tai yksittäinen teoksen elementti.

riippumatta lopputulos on kummassakin tapauksessa sama. Analyysikynnyksen ylittivät kuvaukset, joissa palapelin palaset saivat kokonaan uuden käyttötarkoituksen.

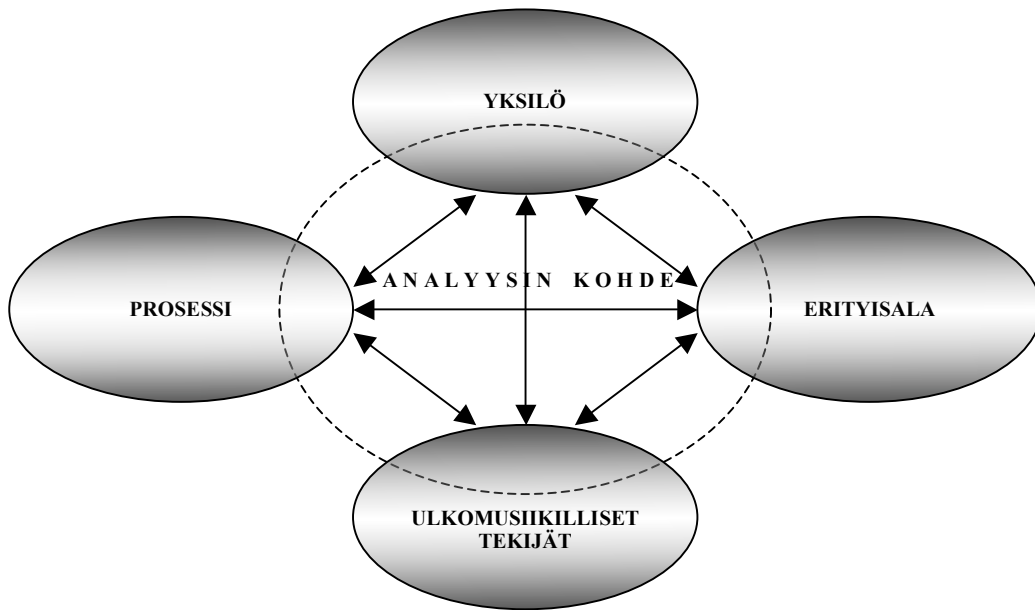
Analyysin pohjalla käyttämäni kriteeristö on toimiva, koska se ei edellytä ottamaan kantaa siihen, kuinka luovasta prosessista on kysymys. Luovuuden kriteerit täyttyvät, kun ideat tai oivallukset ovat yksilölle uusia. Näin kriteeristön avulla oli helppo arvioida lähtökohdiltaan erilaisia prosesseja.

Prosessikohtaisista analyyseistä muodostui keskenään hyvin erilaisia, joten tässä yhteydessä kuvaan ainoastaan analyysin peruspiirteet. Edellä esittämäni kolme tarkasteluperspektiiviä, yksilö, prosessi ja teos, muodostivat lähtökohdat myös luovuuden kriteereihin pohjautuvalle analyysille. Luovuuden kriteerien pohjalta tapahtuva analyysi rakentui merkitysrakenteiden analyysin varaan. Koska luokittelin prosessiin vaikuttavat tekijät jo merkitysten mukaisesti, edellytti luovuuden kriteerien pohjalta toteuttamani analyysi ainoastaan valmiiksi luokitellun aineiston uudelleenjärjestelyä. Analyysiaineiston järjestelyä ohjasivat seuraavat kysymykset:



**KUVIO 13:** Luomisprosessiin vaikuttavien tekijöiden pohjalta muotoutuneet analyysia ohjaavat kysymykset.

Aineiston järjestelyn tuloksena muodostui neljä pääluokkaa: 1) yksilö, 2) erityisala, 3) prosessi sekä 4) ulkomusiikilliset tekijät. Luokat itsessään eivät kerro juurikaan prosessin luovuuteen vaikuttavista tekijöistä. Kyse on yläluokista johon, erilaiset tekijät prosessikohtaisesti asettuivat. Luokkien alle asettuvien tekijöiden lisäksi analyysin kannalta keskeisiksi muodostuivat tekijöiden väliset yhteydet. Kuvio 13 konkretisoi analyysin kohdetta.



**KUVIO 14:** Analyysiluokkien ja luokkien välisten yhteyksien merkitykset prosessin luovuuden lähtökohdista. Kuviossa katkoviivalla rajattu kehä kuvaa analyysin kohdetta.

Kuvion 14 mukaisesti yksilö, erityisala, ulkomusiikilliset tekijät, prosessi sekä edellä mainittujen elementtien väliset yhteydet olivat lähtökohtana toiseen tutkimuskysymykseen kohdistuneelle analyysille. Käyttämieni luokkien yksinkertaisuus mahdollisti sisällöltään hyvin erilaisten kuvausten yhdenaikaisen tarkastelun.

Taulukko 8 kuvaa edellä esittämieni luokkien ja luokkien välisten yhteyksien varaan muodostuneen analyysin rakennetta teoreettisella tasolla. Todellisuudessa en analyysia toteuttaessani taulukoinut prosessiin vaikuttaneita tekijöitä, vaan kokosin kyseisistä tekijöistä koodeittain jäsentyvän listan. Prosessikohtaisten listojen esittäminen ei kuitenkaan ole mielekästä, joten päädyin laatimaan tutkimusraporttiini taulukon, joka selventää toimintaperiaatteitani. Tulkinnan selkeyttämiseksi olen valinnut taulukkoon mahdollisimman selkeitä esimerkkejä. Esimerkit ovat johdonmukaisuuden vuoksi prosessin kannalta positiivisia. Analyysissä myös prosessin kannalta negatiivisilla tekijöillä oli keskeinen merkitys. Tämä korostui etenkin tapauksissa, joissa sama prosessiin vaikuttava tekijä sai muusikosta riippuen erilaisia merkityksiä. Palaan kyseisiin tekijöihin tulosten yhteydessä.

LUOKKA / LUOKIEN VÄLINEN YHTEYS	VAIKUTTAVA TEKIJÄ	KUVAUS
YKSILÖ	Ominaispiirteet ja Kyvykkyydet	Kunnianhimo, Kriittisyys Hahmottamiskyky
ERITYISALA	Käytännöt ja Alakäytännöt	Käytäntöjen / alakäytäntöjen tarjoamat mahdollisuudet
ULKOMUSIIK. TEK	Kokemusmaailma Ympäristö	Kokemukset, Tapahtumat Elämykset, Vaihtelu elämässä
PROSESSI	Prosessin kulku Prosessin luonne	Prosessin dynaamisuus Prosessin virikkeellisyys
YKSILÖ/ ERITYISALA	Alan tuntemus Alan hallinta	Käytössä olevat vaihtoehdot Taidot, Kyvyt, Ymmärrys
YKSILÖ/ ULKOMUSIIK.TEK.	Kokemusmaailman hyödyntäminen	Herkkyys virikkeille Ympäristön seuraaminen
YKSILÖ/ PROSESSI	Tavoitteet, Vireystila	Motivaatio Inspiraatio, flow-kokemus
ERITYISALA/ ULKOMUSIIK.TEK.	Musiikin ja kokemusten väliset yhteydet	Kokemusten muuttuminen musiikiksi, Musiikilliset kokemukset
ERITYISALA/ PROSESSI	Potentiaalin siirtäminen prosessiin	Musiikillisten työkalujen hyödyntäminen
ULKOMUSIIK.TEK./ PROSESSI	Tunnelman tavoittaminen	Kokemusten eläminen prosessissa

**TAULUKKO 8:** Analyysin pääperiaatteet - Prosessin luovuuteen vaikuttavat tekijät.

Vaikka käsittelen luokkia ja luokkien välisiä yhteyksiä taulukossa 8 tasa-arvoisesti, varsinaisessa analyysissä pääpaino oli yksilössä ja prosessissa. Näin ollen muiden luokkien merkitys nousi esiin luokkien välisten yhteyksien myötä. Erityisala ja ulkomusiikilliset tekijät määrittyivät yksilön tapauskohtaisesti niille antamien merkitysten kautta.

## **OSA III TUTKIMUKSEN TULOKSET**

### **9. MUUSIKOIDEN LUOMISPROSESSIN ETENEMINEN**

Luomisprosessin määrittämisen ongelmallisuus on yleisesti tiedostettu ja tunnustettu luovuustutkijoiden keskuudessa. Oma käsitykseni luovuuden tutkimisen haasteellisuudesta kasvoi tutkimuksen edetessä. Vaikka tiedostin tutkimuksen haasteelliset lähtökohdat varhaisessa vaiheessa, konkretisoituivat prosessin määrittämiseen liittyvät ongelmat todellisina vasta tulosten johtamisen yhteydessä. Ongelmaksi ei muodostunut luovaan prosessin liittyvien tekijöiden tunnistaminen, vaan kokonaisen prosessin johdonmukainen määrittäminen. Huomasin nopeasti analyysin pohjalta johtamieni määritelmien ajautuivat toistuvasti muotoon, joka ei kestänyt kritiikkiä, jota olin itse luovuustutkimuksen kentällä esitettyihin määritelmiin ja mallinnuksiin kohdistanut. Ylitsepääsemättömän vaikealta tuntui luomisprosessin kuvaaminen ajautumatta ratkaisuun, joka kuvasi prosessia lineaarisena tai sykleittäin etenevänä tapahtumana. On selvää, että prosesseissa oli havaittavissa sekä lineaarisuutta että syklistä. Ongelma oli kuitenkin se, että kumpikin kuvaustapa vääristi prosessin todellista kulkua. Kuvaustapoja leimasi kyvyttömyys kuvata luomisprosessissa tapahtuvaa vaihtelua ja muutoksia. Tekemäni määritelmät joko yksinkertaistivat prosessia liian paljon tai vaihtoehtoisesti muodostuivat niin yksityiskohtaisiksi ja moniulotteisiksi, ettei prosessikokonaisuuden hahmottaminen ollut enää mahdollista.

Ratkaisu kohtaamiini ongelmiin löytyi haastatteluaineistosta. Aineistosta nousi esiin tilakäsite. Prosessia tilana määrittävä käsite johti tarkastelunäkökulman muuttumiseen. Uuden käsitteen ansiosta tavoitteeni yksityiskohtaisesta luomisprosessin etenemisen kuvaamisesta vaihtui koko aineiston tasolla tunnistettavien prosessitasojen määrittämiseen. Seuraavissa luvuissa tarkennan tilakäsitettä ja sen soveltuvuutta luomisprosessin etenemisen määrittelyyn. Käsite on keskeinen myös toisen tutkimuskysymyksen yhteydessä.

#### **9.1 LUOMISPROSESSI JA TILA-KÄSITE**

Yleisesti hyväksytyn luomisprosessin teoreettisen mallin puuttuminen sekä tulosten johtamisen toistuva ajautuminen umpikujaan, pakotti minut palaamaan haastatteluaineistojen pariin. Käydessäni läpi haastatteluaineistoja pyrin irrottautumaan



kaikista tekemistäni johtopäätöksistä ja kuuntelemaan nauhoitettuja haastatteluita erityisesti yrittämättä etsiä ratkaisuja kohtaamiini ongelmiin. Yritin keskittyä ainoastaan erilaisiin ilmaisuihin, joita haastatteleman muusikot käyttivät. Kuuntelun ohessa tarkastelin litteroituja tekstejä sekä tarkentavien haastatteluiden yhteydessä tekemiäni haastattelumuistiinpanoja. Haastatteluja läpikäydessäni huomioni kiinnittyi erääseen prosessin käynnistymistä vaikeuttavia tekijöitä kuvailevaan haastattelukatkelmaan ja etenkin siihen tehtyyn tarkennukseen.

*H4: Jos aattelee, että mä nyt sävellän ihan mitä vaan, ni siitä ei varmasti vittu synny mitään muuta kuin semmosta kaoottista hälyä... siis jos siinä ei ole missään vaiheessa tullut mitään semmosta **alustavaa johtavaa ideaa**. Et siitä puuttuu joku semmonen **raami**, semmoset jotkut **säännöt** ja joku **rakenne** tai **viitekehys**.*

*Tarkennus: Kehykset tai ikäänkuin semmonen **tietty tila**, jossa liikkua helpottaa prosessin käynnistymistä ja koko prosessointia.*

Edellisestä kuvauksesta käy negaation kautta ilmi, että lähtökohtaiset raamit helpottavat prosessin käynnistymistä. Tämä oli jo itsessään tulosten kannalta tärkeää informaatiota, mutta tulosten johtamisen kannalta keskeisin havainto kohdistui muusikon (H4) tapaan kuvata luomisprosessia edistävää tekijää tilana. Oleellista on huomioida, että muusikko ei viitannut tila-käsitteellä konkreettiseen ympäristöön vaan teoksen lähtökohtien muodostamaan tilaan. Edellisessä kuvauksessa tilan muodostumiseen viittaavia lähtökohtia ovat alustava johtava idea, raamit ja viitekehys. Lainauksessa esiin tulevat säännöt ja rakenne ovat seurausta tilan muodostumisesta.

Lähemmässä tarkastelussa tila-käsite osoittautui hyvin käyttökelpoiseksi koko aineiston tasolla. Näin ollen käsitteestä muodostui lähtökohta luomisprosessin tarkastelulle. Käsitteenä ”tila” on hyvin mielenkiintoinen. Käsitteen etu on se, että se on neutraali ja luo yhtenäisen lähtökohdan erilaisten prosessien tarkastelulle. Tila-käsite luo mielikuvan yhtenäisestä rakenteesta, kuitenkin sulkematta pois mahdollisuutta prosessien väliseen vaihteluun tai yksittäisen prosessin aikana tapahtuviin muutoksiin. Luomisprosessia määrittävä tila voi prosessien välillä vaihdella ja muuttua yksittäisen prosessin aikana käsitteen menettämättä merkitystään. Juuri tila-käsitteen dynaamisuus tekee siitä hyvin luomisprosessin tarkasteluun soveltuvan.

Jotta prosessin etenemisen moniulotteisuus olisi ymmärrettävissä on yksittäiset prosessin etenemiseen liittyvät tekijät pystyttävä yhdistämään laajempaan kokonaisuuteen. Tästä syystä lähden liikkeelle luomisprosessin etenemiseen liittyvistä johtopäätöksistä. Valitsemani toimintatapa on perusteltavissa, sillä tila-käsitteen ja luomisprosessin etenemiseen liittyvien tekijöiden merkitysten ymmärtäminen edellyttää, että kokonaisuus on pääpiirteiltään hahmoteltu.

Luomisprosessin etenemisen kuvauksessa tila-käsitteen merkitys vaihtelee prosessivaiheesta riippuen. Kuvaan luomisprosessin etenemistä analyysin mukaisesti kolmivaiheisena. Analyysissä käyttämäni tarkastelukategoriat muuttuvat tila-käsitteen myötä tulosten yhteydessä määritelmiksi kuvion 15 mukaisella tavalla:

ANALYYSI		TULOKSET
Prosessi ennen oivallusta	→	Prosessia rajaava tila
Oivallusvaihe	→	Prosessia suuntaava tila
Oivalluksen jälkeinen prosessi	→	Prosessin määrittämä tila

**Kuvio 15:** Analyysikategorioita vastaavat määritelmät tila-käsitteen näkökulmasta.

Tässä tutkimuksessa kuvaan luomisprosessin etenemistä tilassa tapahtuvina muutoksina, joihin prosessin etenemiseen vaikuttavat tekijät peilautuvat. Tila määrittää sitä alaa, jossa yksilö toimii, ajattelee ja ideoi. Kuvio 15 selventää analyysin ja tulosten johtamisen suhdetta. Prosessiin vaikuttavassa tilassa tapahtuvat muutokset etenevät kuviossa esittämieni vaiheiden mukaisesti. Vaiheet eivät kuitenkaan ole ainoastaan lineaarisesti toisiaan seuraavia muutoksia tilassa, vaan myös luomisprosessin dynaamisia tasoja, jotka vaikuttavat toisiinsa koko prosessin ajan. Luomisprosessin vaiheittaisen etenemisen tarkastelu edellyttää neljännen tason määrittelyä. Neljäs taso on käytännössä ensimmäinen sillä se määrittää luomisprosessin lähtökohtaisen potentiaalin.

Luomisprosessin etenemistä määrittävät tasot tila-käsitettä käyttäen ovat: 1) prosessin potentiaalin määrittävä tila, 2) prosessia rajaava tila, 3) prosessia suuntaava tila, sekä 4) prosessin määrittämä tila. Seuraavat kuvaukset tarkentavat prosessitasojen määritelmiä:

*Taso 1: Prosessin potentiaalin määrittävä tila* kuvaa potentiaalia, joka muusikolla on prosessiin lähtiessään käytössään. Potentiaali muodostuu muusikon 1) tiedoista, taidoista ja

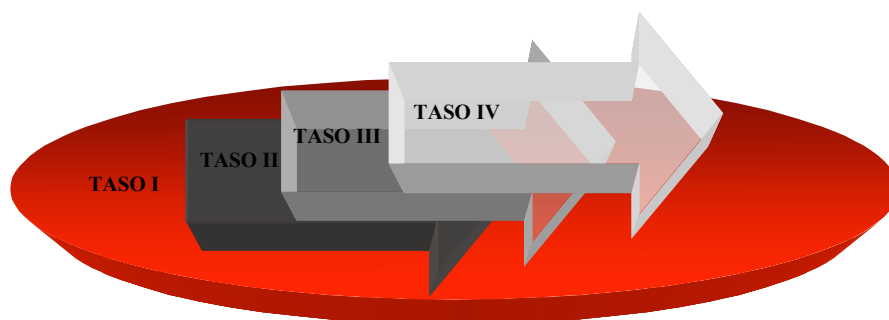
kyvyistä 2) erityisalaan liittyvistä kokemuksista 3) ulkomusiikillisista kokemuksista sekä 4) ympäristöstä. Muusikko toimii prosessissa kykyjensä varassa ja ammentaa sisältöä kokemustensa pohjalta.

*Taso II: Prosessia rajaava tila:* 1) määrittää kehykset, jonka rajoissa toiminta, ajattelu ja ideointi tapahtuvat, 2) kaventaa muusikon käytettävissä olevia vaihtoehtoja, mutta samalla helpottaa ideoiden tuottamista, 3) auttaa muusikkoa kohdistamaan tarkkaavaisuuttaan.

*Taso III: Prosessia suuntaava tila:* 1) muodostuu prosessin kannalta merkityksellisen oivalluksen myötä, 2) määrittyy oivalluksen sisällön mukaan, 3) vaikuttaa prosessia eteenpäin vievän ideoinnin suuntaan. Prosessia suuntaavan tilan muodostumiseen liittyy affektiivisia ulottuvuuksia.

*Taso IV: Prosessin määrittävä tila:* 1) muodostuu oivalluksen suuntaamana teoksen valmistumiseen tähtäävän prosessin myötä, 2) on dynaaminen ja elää prosessin ehdoilla.

Tasojen määritelmiä tulkitessa on hyvä huomata, että tilan määrittäjä muuttuu tason vaihtuessa. Prosessin lähtökohtaisen potentiaalin määrittää yksilön erityisalan hallinta ja kokemusmaailma. Prosessia rajaavan tilan määrittäjä on yksilö tai tuotokseen kohdistuvat ulkoiset vaatimukset. Vastaavasti prosessia suuntaavaa tilaa määrittää oivallus ja sen sisältö. Prosessin määrittämää tilaa nimensä mukaisesti määrittää prosessi ja siinä tapahtuvat muutokset. Kuvio 16 konkretisoi tasoja ja niiden välisiä suhteita.



**KUVIO 16:** Luomisprosessin etenemistä kuvaavat tasot. TASO 1: Prosessin potentiaalin määrittävä tila, TASO 2: Prosessia rajaava tila, TASO 3: Prosessia suuntaava tila, TASO 4: Prosessin määrittävä tila. Tasojen läpinäkyvyys kuvaa tasojen vaikutusta toisiinsa.

Prosessin etenemistä määrittävien tasojen vaikutus toisiinsa jatkuu koko prosessin ajan. Prosessin siirtyessä uudella tasolle alempien tasojen vaikutus prosessin etenemiseen säilyy.

Vastaavasti ylemmillä tasoilla tapahtuvat muutokset vaikuttavat alempiin tasoihin. Esimerkiksi suuret muutokset prosessin määrittämässä tilassa, kuten merkittävät oivallukset, voivat johtaa prosessia rajaavan tai suuntaavan tilan uudelleen määrittelyyn. Prosessista syntyvät kokemukset vaikuttavat myös tulevien prosessien potentiaaliin.

Seuraavissa luvuissa kuvaan luomisprosessin etenemistä edellä esittämäni pohjalta. Määrittelyssä käyttämäni käsitteet luovat lähtökohdat prosessin etenemiseen vaikuttavien tekijöiden tarkastelulle.

## **9.2 LUOMISPROSESSIN POTENTIAALIN MÄÄRITTÄVÄ TILA**

Erityisalan hallinta sekä musiikilliset ja ulkomusiikilliset kokemukset muodostavat luomisprosessin potentiaalin määrittävän tilan, jonka varaan luomisprosessi rakentuu. Tilan laajuus määrittää luomisprosessin potentiaalin. Mitä laajempi tila sitä enemmän potentiaalia. On kuitenkin syytä korostaa, että kyse on ainoastaan potentiaalista. Laaja potentiaali ei tarkoita, että yksilö kykenee hyödyntämään sitä luomisprosessissaan. Luomisprosessin potentiaali konkretisoituu vasta kun yksilön toiminta, ympäristö tai muut virikkeet vapauttavat kyseisen potentiaalin. Tästä syystä käytän prosessiin vaikuttavien taustatekijöiden määrittelyssä käsitettä potentiaali.

Toteuttamani analyysi ei tarjoa välineitä prosessin todellisen potentiaalin arviointiin. Tämä ei ole kuitenkaan tutkimuksellinen ongelma, koska luomisprosessin etenemisen tarkastelun kannalta keskeistä on muusikon hyödyntämä potentiaali ja sen vaikutukset prosessin kulkuun – ei käyttämättä jäänyt potentiaali tai sen laatu. Muusikon erityisalan hallintaan liittyvä potentiaali on lähtökohtainen oletus, jonka tein muusikon eduksi valitessani hänet tutkimukseeni. Riittäväksi osoitukseksi potentiaalista katsoin yksilön kokemuksen ja musiikilliset ansiot. Tutkimuksen tuloksia johtaessani olin analyysin antamien vihjeiden varassa. Erityisalan hallintaan liittyviä vihjeitä olivat muun muassa musiikillisiin käytäntöihin ja musiikillisten elementtien hahmottamiseen viittaavat kuvaukset. Musiikillisiin kokemuksiin vihjeinä toimivat vastaavasti viittaukset aikaisempiin prosesseihin ja musiikin kuunteluun liittyviin kokemuksiin. Musiikin ulkopuolisten kokemusten vaikutus luomisprosessiin ilmeni vuorostaan inspiroiviin kokemuksiin viittaavien kuvausten kautta.

### 9.2.1 Erityisalan hallinta potentiaalina

Erityisalan hallinta koostuu musiikillisista tiedoista, taidoista ja kyvyistä. Luovuuden lähtökohdista kentän tuntemus on myös yksi keskeinen osa erityisalan hallintaa. Elliottin (1995) musiikillisen toiminnan määritelmä tuo esiin keskeiset erityisalaan liittyvät tekijät. Elliottin määrittämät musiikillisen tiedon osa-alueet, formaali-, informaali-, impressionistinen- sekä tiedonhallinnallinen tieto, konkretisoivat luomisprosessin kannalta keskeisiä tiedon osa-alueita<sup>35</sup>.

Musiikillisen tiedon osa-alueiden lisäksi Elliottin painottama musiikillisen toiminnan kontekstuaalisuus on tärkeä lähtökohta luomisprosessin tarkastelussa. Teoreettisen tarkastelun yhteydessä esittämäni musiikillisen toiminnan elementtejä kuvaava malli konkretisoi musiikillisen toiminnan kontekstuaalisuutta. (Ks. Elliott 1995, 42.) Kontekstuaalisuus on tekijä, joka tulee ottaa huomioon luomisprosessin potentiaalia tarkasteltaessa. Potentiaalia määriteltäessä keskeistä on niin musiikin, yksilön kuin prosessinkin kontekstin määrittäminen. Luomisprosessi on aina sidoksissa kontekstiinsa ja siihen perintöön, jonka aikaisemmat musiikin tekijät ovat jättäneet. Erityisalalla ja sen parissa toimivalla kentällä on oma muistinsa, joka sisältää alan historian ja sen aikana tuotetun musiikin. Muusikko elää musiikillisten käytäntöjen parissa ja sisäistää erilaisia musiikillisia käytäntöjä ja alakäytäntöjä, instrumenttien hallintaa sekä erilaisia musiikillisia rakenteita. Seuraavat lainaukset tuovat esille kuinka olemassa oleva musiikki ja etenkin yksilön omat musiikilliset mieltymykset vaikuttavat luomisprosessiin.

*H1: Kyllähän sitä pitäis pyrkiä siihen että löytäis uusia juttuja, mut eihän mikään tyhjästä synny. Et se mitä kuuntelee ja mistä itte dikkaa, ni kyl se kuuluu myös siinä omassa musiikissa. Et kyl se jollain tavalla on lähinnä vanhan jalostusta, jonka kautta sit syntyy itelle uusia juttuja.*

*H2\* Et kyl mulle tulee mieleen tosta vähän John Lennonin Imagine, mutta musta tuntuu, että se on myöhäsyntynyt käsitys, et en mä ehkä sillä hetkellä ole ollu kauheen tietonen siitä, et siihen on sitä tarttunut. Et se tavallaan lähtee niin kuin Imagine, eli C-duurista ja menee E-molliin, joka muuten on aikalailla niinku huonon pianistin sävellaji, et siinä voi ollaihan sitäki... ja sit siinä on muuten myös kohta, jossa on yksi mollisointu välissä, joka on aika epätyypillinen, et se on niin ku F-molli C-duurissa ku soitetaan, ni musta tuntuu että siinä on joku tämmönen Stevie Wonder -vaikute, ehkä.*

---

<sup>35</sup> Musiikillisen tiedon osa-alueet ja niiden merkitys luomisprosessin kannalta konkretisoituvat toisen tutkimuskysymyksen tarkastelun yhteydessä.

*H5: Et kyllähän tommosii muudeja saa pöllää, mutei se ole sitä, että mä teen biisiä sillai, että otetaanhan tähän just tällänen samanlainen kitarasoundi tähän omaan biisiin, tai et lähtis toteuttamaan niinku sellasta soundillista plagiaatiota... tai että yrittäis laulaa tai soittaa kitaraa samalla tavalla kun joku muu, vaan ennemminkin, että jos mä oon vaikka ihastunut siihen, että joku kappale alkaa niin että siinä on vaan laulu ja kitara ja sit siihen tulee joku tietty juttu mukaan... tai että mä oon ihastunut johonkin kaikuun, et se voi yhtä hyvin olla joku kaikuista laulusaundi plus vaikka joku kitara ja siitä sit huokuu semmonen ilmavuus, ni se niinku saattaa siinä biisiä tehdessä jotenkin tulla mieleen ja sitä kautta siirtyä siihen omaa biisiin.*

Kahdesta viimeisestä lainauksesta heijastuu haastattelemini muusikoiden tarve korostaa, plagioinnin ja vaikutteiden hankkimisen eroja. Tämä on ymmärrettävää ottaen huomioon tekijänoikeuksiin liittyvät seikat sekä plagioinnista saatavan leiman.

### **9.2.2 Musiikilliset kokemukset ja kypsytetty potentiaali**

Musiikilliset kokemukset pohjautuvat olemassa olevaan musiikkiin, yksilön musiikilliseen toimintaan sekä aikaisempiin luomisprosesseihin. Analyysi nosti esiin prosessiin vaikuttaneista tekijöistä muun muassa musiikin kuunteluun sekä soittotapahtumiin liittyneitä, voimakkaita tunteita sisältäneitä kokemuksia. Korostetusti esiin nousi muusikoiden aikaisemmat luomisprosessit ja etenkin prosesseissa käyttämättömiksi tai keskeneräisiksi jääneet musiikilliset ideat. Analyysin pohjalta on tulkittavissa, että muusikon kokemuksen myötä kasaantuneet yksittäiset ideat, musiikista tehdyt huomiot tai oivallukset säilyvät ja muokkautuvat muusikon mielessä. Mielessä kypsyttyvät ideat ja ajatukset muodostavat piilevää potentiaalia (vrt. esim. Wallas 1926).

Tämän tutkimuksen valossa on tulkittavissa, että tiedostamatonta kypsymistä tapahtuu muusikon mielessä koko ajan. Oikeanlaisten virikkeiden tai ärsykkeiden ansiosta mieleen painuneet tai mielessä kypsyneet elementit nousevat yksilön tietoisuuteen oivallusten muodossa. Seuraavat lainaukset kuvaavat vanhojen ideoiden hyödyntämistä. Lainauksista on myös epäsuorasti tulkittavissa kaksi erilaista tapaa hyödyntää potentiaalia.

*H1: Mä olin joskus aikoi sit tehnyt semmosen rankan hevibiisin. Siin oli mun mielestä hyvä melodia, mut sit mä en vaan jotenkin kehannu sitä hevimuodossa toteuttaa. Tai se kuulosti heavy biisinä ihan piippulaululta. Mut sit tuli projektiksi tää puhallinorkesteribiisi. Et yks päivä kun mä aloin sitä duunailla niin yhtäkkiä vaan jostain muistui mieleen se hevibiisin käyttämättä jäänyt melodia tai sointukulku. Sit mä vaan päätin ottaa sen käyttöön ihan erilaisessa ympäristös tai niinku ihan toisenlaisessa biisissä ja se toimi siinä hyvin.*

*H3: Et jälkikäteen ku kattoo ni toi biisi koostu monesta eri osasta. Ton yhen osan mä tein joskus vuos sitten ja sit aikanaan itteasiassa tosi monta vuotta sitten **mä olin huviks tehnyt yhelle mimmille yhen jutun. Siit** biisist on peräsin toi biisin intro ja toi loppu. Et se vanha biisi tuli vaan jostain mieleen ja mä aattelin et hei pistetääs toi tohon ja yhdistellään.*

Ensimmäisen lainauksen kohdalla muusikko hyödynsi ideaa täysin uudessa ympäristössä, kun taas jälkimmäisessä tapauksessa muusikko ikään kuin kopioi vanhan idean muuttumattomana uuteen tuotokseen. Kummassakin esimerkkitapauksessa on kyse vanhan elementin hyödyntämisestä, joten niitä on luovuuden lähtökohdasta syytä tarkentaa. Esimerkkitapauksissa luovuus ei kohdistu idean muodostumiseen vaan muusikon kykyyn hyödyntää vanhaa ideaa kokonaan uudella tavalla (ensimmäinen lainaus) tai uudessa yhteydessä (toinen lainaus). Kysymykseen siitä, missä määrin kyseisten tapausten kohdalla voidaan puhua luovuudesta, palaan tarkemmin toisen tutkimuskysymyksen yhteydessä.

### 9.2.3 Ulkomusiikilliset kokemukset potentiaalina

Ulkomusiikilliset kokemukset liittyvät nimensä mukaisesti musiikkiin liittymättömiin tilanteisiin ja tapahtumiin. Analyysin perusteella luomisprosessin kannalta ovat keskeisiä kokemukset, joihin liittyy voimakkaita tunnepitoisia tekijöitä. Ulkomusiikillisten kokemusten vaikutus luomisprosessiin on riippuvainen yksilön kyvystä tunnistaa kokemuksia ja löytää niille musiikillisia vastineita.

Vaikka musiikillinen teos syntyy musiikillisin välinein ja ehdoin, eikä prosessia voida erottaa erityisalan muodostamasta kontekstista, on musiikkiin liittymättömien elementtien tarkastelu luomisprosessin lähtökohdasta erittäin tärkeää. Yksilön henkilöhistorialla, elämäntilanteella, maailmankatsomuksella sekä yksittäisillä tiettyyn aikaan ja paikkaan sidotuilla kokemuksilla on selkeä vaikutus luomisprosessiin. Seuraavat lainaukset selventävät niitä luomisprosessiin vaikuttavia tekijöitä, joilla ei ole suoranaista yhteyttä musiikkiin.

*H1\*: Tohon sävellykseen liittyy paljon asioita esimerkiksi tämmönen kun mä hurahdin venäläiseen tai kun mä luin paljon venäläistä kirjallisuutta ja sit venäläisiä näytelmiä, et se bisin nimi on yks Zehovin repliikki, joka oli semmosessa hassus paikassa ... Et samalla kun miettii musikillisia asioita ni tavallaan miettii myös tavallaan et esimerkiksi kun **frendin äiti kuoli** ja tavallaan jotenkin **siin oli semmonen enkelin läsnäolo tai joku toisen ulottuvuuden läsnäolo** ja sitten ku oli **ite just rakastunut**, tavannut uuden tyypin, joka on tavallaan myös tämmönen enkelihahmo ja sitten tavallaan semmosta **ajatusta jostakin kirjallisuudesta tavallaan niinku hiljasuudesta**, joka viittas siihen kuolemaan jotenkin...*

*semmonen ajatus joka liittyy siihen että hiljaisinta on siinä kun hiljaisuus kävelee tyhjän huoneen läpi tai joku sellanen niinku kielikuva, et sitä miettii ehkä liiankin paljon päällekkäin tälläsii ajatuksia.*

*H5: Et mun mielestä ne **musiikin ulkopuolelle jäävät asiat vaikuttaa ihan törkeen paljon siihen musiikin tekemiseen**...et sä näät vaikka jonkun pätjän leffasta... tai se voi olla joku juttuhetki kaverin kanssa, et ihan mikä vaan et se saattaa avata sen että mihin sen biisin pitää mennä, tai siis kuulostaa ehkä tosi taiteelliselta, mutta se ei ole niin taiteellista tai vaikeaselkosta siinä tekemisessä, mutta se saattaa olla, että yhtäkkiä vaan, että **sä saat semmosta poweria joko jostain paskasta tapahtumasta tai jostain hyvästä kirjasta tai hyvästä leffasta**... tai että sä ikään kuin saat erinäkökulman johonkin asiaan, semmosen näkökulman että sä ikään kuin eri kautta kävelet johonkin mestaan tai jostain et käyt eri korkeella katsomassa jolloin sä niinku näät eri kulmasta jonkun kaupungin tai niinku ihan minkä vaan asian , et tarvitaan semmosta variaatiota, et jos on semmosta tiettyä variaatiota elämässä niin siitä tulee siihen luomiseen ja siihen prosessiin tulee niinku energiaa.*

Edellä esitetyt lainaukset tuovat esille kuinka ulkomusiikilliset tekijät kuten elämäntilanne, henkilökohtaisen kiinnostuksen kohteet, sekä vahvat yksittäiset kokemukset vaikuttavat luomisprosesseihin. Kuten edelliset lainaukset osoittavat, musiikin ulkopuoliset tekijät vaikuttavat teoksen sisältöön, mutta toimivat myös yksilöä motivoivana tekijänä. Kun kokemukset nähdään prosessia motivoivana tekijänä, kyse ei prosessin kannalta ole niinkään kokemuksen sisällöstä vaan sen voimakkuudesta. Tämä tarkoittaa, että kokemusten sisältämä tunnetila ei välttämättä siirry prosessiin tai välity prosessin kautta syntyvään tuotokseen. Synkkä sävellys ei vaadi prosessin ympärille ahdistavia kokemuksia, eikä iloinen vastaavasti hyvänolon tunteita. Sen sijaan näyttäisi siltä, että tunnepitoisten kokemusten aikaansaamat vahvat tunnetilat herkistävät aistimaan myös muita tunnetiloja voimakkaasti. Voimakkaiden kokemusten myötä yksilölle avautuu käyttöönsä ikään kuin koko tunteiden kenttä. Aineistoissa tämä tuli esille muusikoiden kertoessa tehneensä tuotoksia, jotka olivat luonteeltaan vahvasti oman tunnetilan vastaisia. Vaikuttaa siltä, että tunteikkaassa herkässä tilassa yksilö on tavallista alttiimpi aistimaan erilaisia tunteita ja niihin liittyviä virikkeitä. Kun herkkyys virikkeille kasvaa, paranee myös itsensä toteuttamisen edellytykset. Tämä ei vielä takaa onnistunutta luomisprosessia, mutta tarjoa sille hyvät lähtökohdat.

Selkein vaikutus yksilön kokemusmaailmalla on kuitenkin teoksen sisällöllisiin lähtökohtiin. Muusikot ammentavat ympäröivästä maailmasta ja omista yksittäisistä kokemuksistaan ideoita omiin teoksiinsa. Niin luomisprosessin ajankohtaan liittyvät tapahtumat ja elämykset kuin myös koko elämän historian aikana kasaantuneet



kokemukset saattavat nousta esiin prosessissa. Aineistosta nousi esiin tapauksia, joissa erilaiset virikkeet palauttivat mieleen muistikuvia jopa vuosien takaa. Näitä olivat esimerkiksi nuoruusmuistot sekä vuosien takaiset tunnepitoiset hetket. Edellisistä lainauksista nousevat esiin tunnelataukseltaan voimakkaat tapahtumat kuolema ja rakkaus. Muusikoiden prosessikuvaukset sisälsivät kuitenkin myös tunnelataukseltaan kevyempiä kokemuksia, kuten esimerkiksi vuodenaikoihin tai päivän kulkuun liittyviä hetkiä. Keskeistä olikin lähtökohtaisen tunnelatauksen sijaan tapahtuman elämyksellinen kokeminen. Muusikoiden kerronnalle oli tyypillistä, että he kuvasivat luomisprosessiin liittyneitä ulkomusiikillisia tekijöitä ja niihin liittyvää tunnelmaa erittäin yksityiskohtaisesti. Etenkin kokemusten kautta välittyneiden tunnelmien rooli vaikuttaisi luomisprosessin kannalta olevan hyvin keskeinen. Kokemuksiin liittyvien tunnelmien tavoittaminen ja niiden välittäminen musiikillisin keinoin oli aineiston valossa lähtökohtainen tavoite kaikissa luomisprosesseissa. Tämä korostaa yksilön kokemusmaailman merkitystä luomisprosessin potentiaalina.

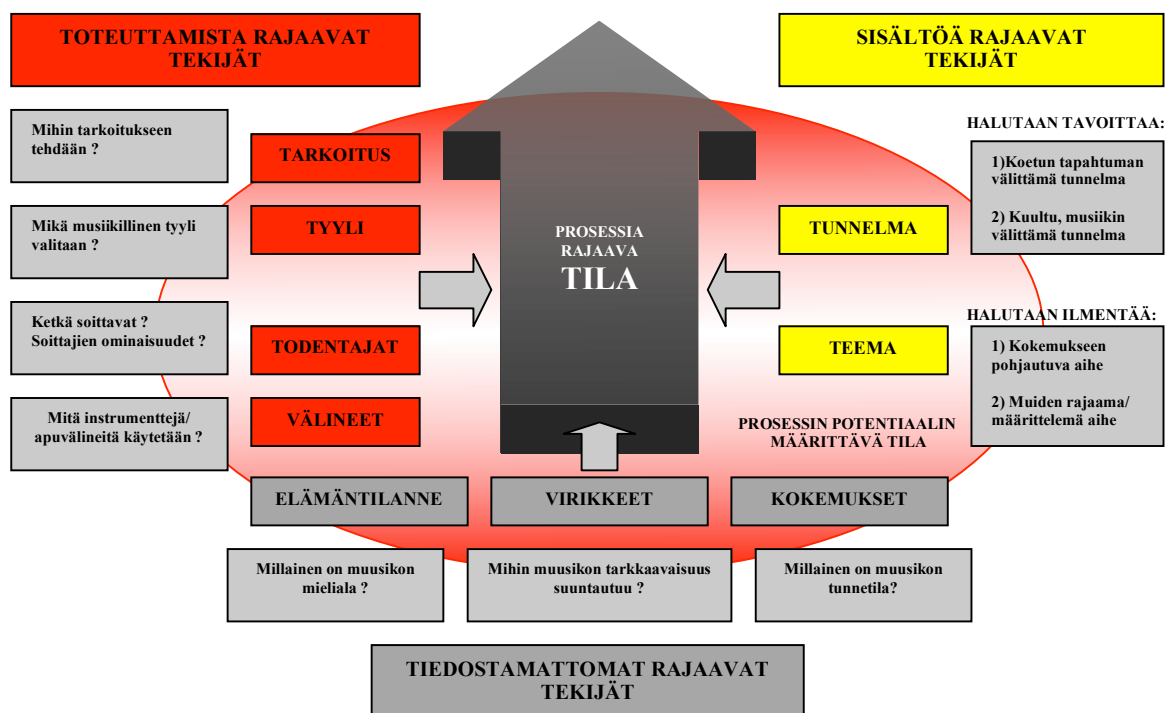
### 9.3 PROSESSIA RAJAAVA TILA

Luomisprosessin käynnistyminen edellyttää prosessia rajaavan tilan muodostumista. Vaikka yksilön musiikilliset kyvyt antaisivat edellytykset uuden musiikin luomiselle, on prosessin käynnistäminen ilman alustavaa ideaa vaikeaa. Muusikolla on ikään kuin liian paljon vaihtoehtoja käytössään. Näin ollen tekijät, jotka tavalla tai toisella rajaavat musiikillista toimintaa ja ajattelua edesauttavat prosessin käynnistymisen kannalta keskeisen tilan muodostumista. Rajaavia tekijöitä voivat olla muun muassa musiikin tyyli, käytössä olevat instrumentit tai teoksen tulevat soittajat. Myös kokemuksiin pohjautuva tunnelma, jonka muusikko haluaa musiikillisin välinein tavoittaa voi olla riittävä musiikillista toimintaa ja ajattelua rajaava tekijä. Prosessia rajaava tila suuntaa yksilön tarkkaavaisuutta, ajattelua sekä musiikillista toimintaa. Seuraavat lainaukset konkretisoivat prosessia rajaavan tilan merkitystä prosessin käynnistymisen kannalta.

*H1: Kun on jotain mielikuvii asioista ja niist tulevista tunnelmista ni sillon on selkee lähtee tekee juttuja...Se menee vähän sillee, et kun on jotain sellasii tekijöitä, jotka vois nähä niinku rajottavan sitä tekemistä niin itse asiassa ne niinku helpottaa sitä semmosta luovaa ajattelua, eli jos ois vaikka sanottu että teeppä joku kappale tohon konserttiin, ihan vapaa kokoonpano, ihan vapaa staili, niin siitä ois ollu paljon vaikeempi ruveta tekemään.*

*H4\*jos aattelee, että mä nyt sävellän ihan mitä vaan, ni siitä ei varmasti vittu synny mitään muuta kuin semmosta kaoottista hälyä, jos siinä ei ole missään vaiheessa tullut mitään ideaa. Et siitä puuttuu joku semmonen raami, semmoset jotkut säännöt, ja joku rakenne tai viitekehys.*

Musiikillista ajattelua ja toimintaa rajaavat tekijät auttavat yksilöä tavoittamaan luovan prosessin lähtökohdaksi jotain konkreettista, jolla hallita lukemattomia musiikillisia vaihtoehtoja. Prosessia rajaavat tekijät voidaan jakaa kolmeen erilaiseen luokkaan: 1) toteuttamista rajaaviin tekijöihin, 2) sisältöä rajaaviin tekijöihin sekä 3) tiedostamattomiin rajaaviin tekijöihin. Kuvio 17 selventää prosessia rajaavia tekijöitä. Kuviota tulkitessa on syytä huomioda, että prosessia rajaavan tilan muodostuminen ei edellytä kaikkien rajaavien tekijöiden esiintymistä. Esimerkiksi yksittäisistä oivalluksista käynnistyneiden prosessin kohdalla konkretisoituvat ainoastaan tiedostamattomat rajaavat tekijät. Vastaavasti tietoisesti suunniteltujen prosessien kohdalla saattaa prosessia rajaava tila muodostua usean rajaavan tekijän yhteisvaikutuksesta.



**KUVIO 17:** Prosessia rajaavaa tilaa määrittävät tekijät. Rajaavat tekijät jakautuvat toteuttamista rajaaviin, sisältöä rajaaviin sekä tiedostamattomiin rajaaviin tekijöihin.

Kuviossa 17 esittämäni toteuttamista ja sisältöä rajaavat tekijät vaikuttavat ensisilmäyksellä yksilön valintoihin liittyviltä tekijöiltä. Kyse on toki valinnoista, mutta prosessin käynnistymisen kannalta ongelmallista vaikuttaa olevan juuri valintojen

tekeminen. Näin ollen prosessin käynnistymisen lähtökohdista keskeistä on valintamahdollisuuksien rajaaminen. Alustava ideointi helpottuu, kun ideoinnille on tiedossa jokin rajattu suunta. Tässä yhteydessä tarkastelen prosessia rajaavaa tilaa prosessin käynnistymisen lähtökohdista. Vaikka prosessin käynnistymisen kannalta musiikillisen toiminnan ja ajattelun rajaaminen tiettyyn tilaan vaikuttaisikin olevan hyvinkin keskeistä, ei tämä tarkoita, että kyseinen tila säilyy prosessin edetessä muuttumattomana. Seuraavaksi tarkennan prosessia rajaavaa tilaa määrittäviä tekijöitä.

### **9.3.1 Toteuttamista rajaavat tekijät**

Musiikillista toimintaa rajaavat tekijät määrittävät teoksen alustavat musiikilliset elementit sekä teoksen pääpiirteet. Ne luovat myös pohjan teoksen sisällölliselle ideoinnille. Toteuttamista rajaavat tekijät ovat yhteydessä toisiinsa. Esimerkiksi musiikillinen tyyli vaikuttaa käytettäviin instrumentteihin, jotka vuorostaan vaikuttavat soittajavalintoihin. Tämä ajatus ketju voidaan johtaa myös toisesta suunasta eli suunnitellut todentajat rajaavat käytössä olevia instrumentteja ja näin vaikuttavat tulevaan musiikilliseen tyyliin. Analyysin pohjalta on tulkittavissa se, että mitä useampia toimintaa rajaavia tekijöitä muusikolla on alustavasti mielessään, sitä kapeampi, mutta myös selkeämpi on tila, jossa ideointi tapahtuu. Tämä korostui selvästi tilaustöiden yhteydessä. Prosessit, joissa teokselle ei lähtökohtaisia kehyksiä asetettu, musiikillista toteutusta rajaavat tekijät muodostuivat tilannekohtaisesti. Toteutusta rajaavia tekijöitä olivat muun muassa yksilön itse asettamat tavoitteet, ympäristön luomat puitteet sekä instrumentit, joita muusikolla oli kyseisellä hetkellä käytössään. Prosessien välisistä eroista johtuen kuviossa esiintyneet tekijät eivät konkreettisesti esiintyneet kaikissa prosessikuvauksissa. Esimerkiksi tiettyyn musiikin tekemistapaan sitoutunut muusikko automaattisesti (tiedostaen tai tiedostamattaan) tekee toimintaa rajaavia valintoja. Kuviossa esittämieni toteuttamista rajaavien tekijöiden voidaan nähdä implisiittisesti sisältyneen kaikkiin luomisprosesseihin.

### **9.3.2 Sisältöä rajaavat tekijät**

Musiikillisten vaihtoehtojen tavoin muusikolla on loputon määrä erilaisia kokemusmaailmansa tarjoamia vaihtoehtoja teoksen aiheeksi. Kun toteuttamista rajaavat tekijät kaventavat musiikillisia vaihtoehtoja, sisältöä rajaavat tekijät vastaavasti tarkentavat prosessia rajaavaa tilaa, jossa sisällöllinen ideointi tapahtuu. Konkreettisimmillaan sisältöä rajaava tekijä on itse keksitty, tai muiden tilaustyölle valmiiksi antama aihe. Sisältöä rajaavana tekijänä aineistosta nousi vahvasti esiin myös musiikin välinein tavoiteltava

tunnelma. Sitoutuminen tietyn tunnetilan tavoitteluun sulkee lukuisia muita vaihtoehtoja prosessin ulkopuolelle. Seuraavat lainaukset kuvaavat henkilökohtaisen kokemuksen kautta välittyvän tunnelman rajaavaa vaikutusta.

*H1\*: Aika paljon mä halusin että siinä on semmosta siekailematonta romantiikkaa, koska oli just rakastunut ja se väkisinkin oli vallitseva tunne tila, ja sitten mä yritin vaan velloo siinä tunnelmassa ja improvisoida vähän pianolla ja löytää jotain semmosia musikaalisia aihelmii johon tarttuis se tunne, et usein kun säveltää siis sillä lailla tämmösiä varsinkin tunnelmallisimpia biisejä, et jotenkin yrittää päästä siihen tunnelmaan jotenki ja sit huomaa et oma tämmönen joku tunnetaso sydämenäni tunnistaa usein kaikki, tai ne valinnat on paljon helpompia kun kaikki jotenkin palvelee sitä fiilistä.*

*H4: Kyl siis jokin tavoiteltava mielen tila määrää tosi paljon, et siitä sulkeutuu asioita pois mitä ei voi periaatteessa lähtökohtaisesti käyttää, tai sillai et voi käyttää esim. jotain semmosta, joka on maailman vähiten hilpeintä ja sit liittyy siihen jonkun elementin, joka kääntää sen hilpeeksi. Mut noin yleisesti ottaen kuitenkin jos sun pitää tehdä joku hilpee ralli ni tosi monet tehokeinot tai keinot toteuttaa ne on tavallaan rajattu pois, et on enää niinku miljardi tapaa tehdä se... ni silti sekin niinku helpottaa sitä prosessia.*

Tunnepitoisten kokemuksiin pohjautuneiden tekijöiden lisäksi myös musiikillisten teosten välittämä tunnelma osoittautui tilaa määrittäväksi tekijä. Muusikon kuuleman musiikin kautta välittyvistä tunnelmista muodostui prosessia rajaavia tekijöitä, kun ne muuttuivat teokselle asetetuiksi tavoitteiksi. Musiikin kautta välittävät tunnelmat ovat muusikolle arkisten kokemusten musiikillisia vastineita, mutta myös musiikillisten käytäntöjen parissa opittuja tulkintatapoja musiikista välittyvistä tunnelmista. Esimerkiksi molli- ja duuriasteikot ovat musiikillisia asteikkoja, jotka ovat jo lähtökohtaisesti tunnelatautuneita. Teoksen kokonaisvaltaiselle tunnelmalle asetettujen tavoitteiden lisäksi muusikot asettivat tuotoksille muun muassa keveyden, yksinkertaisuuden sekä ilmavuuden vaatimuksia. Kyseiset tekijät rajaavat teoksen rakenteellisia vaihtoehtoja. Myös kyseisten teosta määrittävien tekijöiden vertailukohde on olemassa olevassa musiikissa. Pyrkiessään täyttämään teokselle asettamia vaatimuksia muusikot rajaavat lukuisia vaihtoehtoja prosessin ulkopuolelle. Tämä helpottaa prosessin etenemistä.

### **9.3.3 Tiedostamattomat rajaavat tekijät**

Luomisprosessia rajaavien tekijöiden määrittäminen vaati prosessin ja yksilön taustojen huolellista tarkastelua, koska osa prosessia rajaavista tekijöistä on prosessin käynnistyessä muusikolle tiedostamattomia. Tiedostamattomiksi prosessia rajaaviksi tekijöiksi olen

määritellyt tilannesidonnaiset yksilöön vaikuttavat ja hänen tarkkaavaisuuttaan suuntaavat tekijät. Tällaisia tekijöitä ovat muun muassa elämäntilanne, voimakkaat tunnepitoiset kokemukset, toimintaan suuntaavat mieltymykset sekä tarkkaavaisuutta suuntaavat virkkeet. Seuraava lainaus tuo esiin muusikon tiedostamattomia prosessia rajaavia tekijöitä. Tietoisuus rajaavista tekijöistä muodostui vasta luomisprosessin jälkeen.

*H2: Mun piti kirjoittaa semmosta artikkelia yhteen lehteen ja mä sitä varten otin yhden kirjan joka oli **Dostojevskin elämänkerta**...et ennen sitä mä olin joutunut lukee sitä artikkelia varten semmosta ortodoksista juttuu et siin oli ollut vähän semmosta kirkollista ilmapiiriä, nojoo... mut jälkikäteen katottuna se meni mun mielest jotenkin sillai, et se lause (kirjasta) ”Korvit leijailevat tasangon yllä” synnytti sen mielikuvan... et sit mä rupesin liittämään sitä johonki mitä mä olin kokenut koko sen kuukauden aikana... Et siihen samaan aikaan mun **kummitädillä oli tämmönen avioeroprosessi käynnissä** ja mä huomasin et mä rupesin jotenkin niinku liittää näitä kahta yhteen, vaik mä en mitenkään tietosesti ollut ees ajatellut tätä kummitädin avioerojuttuu... mut jotenkin se biisi alko vaan näyttää siltä et se vois jotenki liittyä siihen... et jos mult nyt kysyttäs mistä se kertoo se laulu... niin tietysi mä sanoisin et se kertoo tälläisestä avioeroprosessista.*

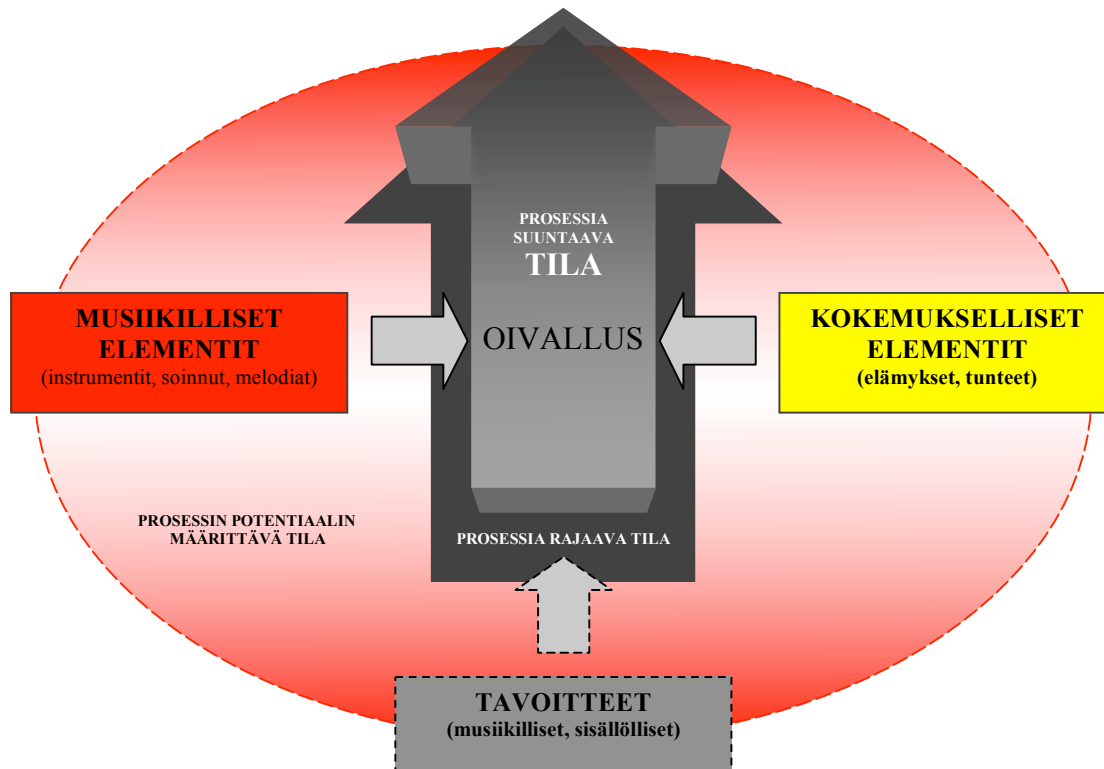
*Tarkennus: Muusikko tarkensi, että lauseella: ”Mä en mitenkään tietosesti ollut ees ajatellut tätä kummitädin avioerojuttuu” hän viittasi luomisprosessin käynnistymishetkeen, ei prosessia edeltävään aikaan. Muusikko toi esiin, että todennäköisesti tädin avioeroprosessi vaivasi mielessä, koska siitä oli ollut vaikea puhua.*

Edellinen lainaus konkretisoi tiedostamattomia luomisprosessia rajaavia tekijöitä. Lainauksessa näitä tekijöitä ovat muusikon lukema kirja ja sen tunnelma, ortodoksiset tekstit ja kirkollinen ilmapiiri sekä kummitädin avioeroprosessi. Kyseisillä tekijöillä oli vaikutusta sekä luomisprosessin etenemiseen että teoksen sisältöön. Kirjan virittämä tunnelma, ortodoksiset tekstit, tädin avioeroprosessiin liittyvät tunnepitoiset kokemukset vaikuttivat kaikki oivallushetkellä vallinneeseen mielialaan. Tämä näkyy syntyneen teoksen tunnelmassa ja etenkin sanoituksissa. Tiedostamattomat luomisprosessia rajaavat tekijät ovat keskeinen osa prosessia rajaavan tilan määritelmää. Yhteistä kaikille tiedostamattomille rajaaville tekijöille on se, että niiden olemassa olo ja vaikutus luomisprosessiin on osoitettavissa vasta prosessin jälkeen.

#### 9.4 PROSESSIA SUUNTAAVA TILA

Luomisprosessia rajaavat tekijät suuntaavat alustavaa ideointia. Aineiston perusteella on kuitenkin tulkittavissa, että alustavat ideat luovat ainoastaan pohjan prosessille, eivätkä

näin vielä yksin riittää prosessin varsinaiseen käynnistymiseen. Luomisprosessin varsinainen käynnistyminen edellyttää, että 1) musiikillisten elementtien ja yksilön kokemusten välillä syntyy yhteys ja, että 2) havaittu yhteys on musiikillisten ja sisällöllisten tavoitteiden mukainen. Kun musiikilliset ja kokemukselliset elementit sekä musiikilliselle toiminnalle asetetut tavoitteet kohtaavat oivalluksen muodossa, syntyy tila, joka suuntaa koko luomisprosessia. Kuvio 18 selventää prosessia suuntaavan tilan muodostumista.



**KUVIO 18:** Luomisprosessia suuntaavaa tilaa määrittävät tekijät. Prosessia suuntaava tila muodostuu oivalluksesta, jossa musiikilliset ja kokemukselliset elementit sekä musiikilliselle toiminnalle asetetut tavoitteet kohtaavat. Kuviossa viivan laatu kuvaa yksilön tietoisuutta kyseisestä tekijästä oivalluksen ilmaantuessa. Katkoviiva kuvaa, että kyseinen tekijä ei ole yksilön tietoisuudessa. Yhtenäinen viiva kuvaa yksilön tietoisuutta kyseisestä tekijästä.

Prosessia suuntaavan tilan muodostumisessa on kyse oivalluksen syntymisestä. Oivallus syntyy kun muusikon soittama instrumentti, melodia tai mielensä varassa kehittyvä musiikillinen idea kohtaa kokemuksellisen vastineensa. Seuraava lainaus konkretisoi musiikillisen ja kokemuksellisen elementin kohtaamista.

*H5: Et mä koen jotenkin, et sillä hetkellä, ku se biisi lähti sit todella syntymään niin se instrumentin semmonen tietty sävy... niin kuin semmonen häivähdyks roots blues country-fibaa ja sit jotenkin se aamuinen hetki omassa himassa, semmonen aamun tunnelma kohtas ja siit niinku lähti tulemaan semmonen ydin siihen biisiin... et se filis ja se musa niinku tuntu samalta.*

Edellisessä lainauksessa musiikillisen elementin muodostaa instrumentin sävy ja kokemuksellisen elementin aamun tunnelma. Aamuiseen kotona vietettyyn hetkeen liittyvä tunnelma on helposti tunnistettavissa, mutta aineistosta nousi esiin myös vähemmän konkreettisiin kokemuksiin pohjautuvia tunteita ja elämyksiä. Keskeistä prosessia suuntaavan tilan muodostumisessa vaikuttaakin olevan se, että oivallus tuntuu joltain. Surun tai rakkauden tavoin kyseessä voi olla huumori, jolloin kokemuksellinen vastine musiikille on huvittuneisuus tai nauru<sup>36</sup>. Luomisprosessia suuntaavaan tilan virittymisen kannalta keskeistä elämyksen laadun sijaan on, että kyseinen tunne tarttuu prosessiin.

Prosessia suuntaavan tilan muodostuminen edellyttää musiikillisten ja kokemuksellisten elementtien välille syntyvän yhteyden lisäksi sen, että kyseinen oivallus on muusikon tavoitteiden mukainen. Edellä esittämäni esimerkki elementtien välille syntyvästä yhteydestä on samasta haastattelukatkelmasta, jota käytin esimerkkinä tavoitteisiin ja niiden toteutumiseen kohdistuneen analyysin kuvauksessa. Tunnelman tavoittaminen täytti kyseisen prosessin kohdalla muusikon tavoitteet ja prosessi käynnistyi. Tunnelman tavoittaminen oli keskeinen tavoite myös muiden luomisprosessien kohdalla. Muut luomisprosessille asetetut tavoitteet vaihtelivat prosessi- ja yksilökohtaisesti. Tietoisesti suunniteltujen prosessien kohdalla teokselle ennalta asetetut tavoitteet luovat lähtökohtaisen vaatimustason prosessille. Luomisprosessin käynnistyminen edellyttää, että lähtökohtaiset tavoitteet saavutetaan. Yksittäisestä oivalluksesta käynnistyneiden prosessien kohdalla kyseinen vaihe ohitetaan. Tällöin prosessin käynnistymiseen riittää, että yksilö on tyytyväinen tekemäänsä oivallukseen kyseisellä hetkellä. Tyytyväisyys oivallukseen on sidoksissa aikaisempiin prosesseihin liittyvien kokemusten kautta muodostuneeseen vaatimustasoon. Vaatimustaso vaihteli muusikoiden välillä huomattavasti. Palaan muusikon tavoitteisiin ja vaatimustasoon liittyviin kysymyksiin toisen tutkimuskysymyksen yhteydessä

#### **9.4.1 Ydinoivallukset ja flow-kokemus**

Muusikoiden luomisprosesseissa tapahtuu monentasoisia oivalluksia. Prosessia suuntaavan tilan muodostumisen kannalta keskeisiä ovat ydinoivallukset. Ydinoivalluksella tarkoitan prosessin käynnistänyttä oivallusta sekä oivalluksia, jotka voimakkaasti suuntasivat

---

<sup>36</sup> Huumori osoittautui vaikuttavan teokseen kohdistuvaa vaatimustasoon. Kun musiikillinen elementti oli puettavissa huumoriksi, vaatimustaso sen suhteen laski ja uskallus erilaisiin kokeiluihin kasvoi.

prosessia. Prosessin käynnistäneiden oivallusten voimakkuus vaihteli prosessikohtaisesti. Seuraava lainaus on luomisprosessista, jossa oivallus ei ollut riittävän voimakas muodostaakseen selkeän prosessia suuntaavan tilan.

*H1\* Et siihen liitty just nää angstit siitä, että mitä sitä oikeen on tekemässä ... Et loppujen lopuksi se biisin joku perusydin, se joku oivallus ei vaan ollut niin stronggi, että sitä joutu tekee silleen paljon duunii, että siit sai jotenkin järkevän, et jos se ois ollut vähän parempi niinku ehkä se perushahmo jota hahmottaa ennen kuin sitä rupee aktuaalisesti kirjottaa ni se ois jotenkin ehkä jeesannut, et se oli nyt tossa vaiheessa vielä aika hatara... ja siit syystä se oli aika tuskasta*

Luomisprosessin etenemisen kannalta keskeisin ydinoivallus on teoksen kokonaiskuvan hahmottava oivallus. Mitä voimakkaammasta ydinoivalluksesta on kysymys sitä selkeämpi prosessia suuntaavasta tilasta muodostuu. Selkeä tila helpottaa ideointia ja uusien oivallusten syntymistä. Ydinoivallusten merkitys prosessin etenemisen kannalta on sidoksissa oivalluksen kykyyn ruokkia uusia oivalluksia.

Prosessia suuntaavan tilan muodostumiseen liittyy voimakas affektiivinen ulottuvuus. Kyse on oivalluksen aikaansaamasta muutoksesta muusikon vireystilassa. Oivalluksen myötä syntynyttä tilaa kuvaa hyvin Csikszentmihalyin määrittämä flow-kokemus. Flow-kokemus syntyy, kun kokemukset alkavat toivotulla tavalla muuttua musiikiksi. Seuraavat muusikoiden kuvaukset tuovat esiin oivalluksen myötä vireystilassa tapahtuvia muutoksia.

*H4: Jotenkin semmonen vireystaso nousee ja niit ideoit tulee tosi helposti, mut ei se inspiraatio mikään orgasmi oo, vaan semmonen jotenkin vallitseva tila, millon on silleen erityisen keskitynyt tai semmosessa virittyneessä tilassa. Et siin on semmonen tietty taajuus kun rupee duunaa. Sitä on semmosessa mielentilassa, ettei juuri muita asioita mieleen mahu...ja sit must se on jotenki ajaton tila, et tuntuu et se on ollut hirveen nopee prosessi, vaik todellisuudessa on saattanut mennä monta tuntia.*

*H2: Mun mielest se itsetiedostus jollain tasolla katoa siin vaiheessa prosessisia. Et kyl mä koen niin et se prosessi tulee niin väkevänä ja siihen ei itellä oo hirveesti sanavaltaa, mutta milla äänen painolla sen antaa virrata niin siihen on jollain tapaa itsellä jonkin näkönen kontrolli kuitenkin. Et sanotaan et mulla on kontrollia tietyn tunteen virittämänä ja siinä tekee tiettyjä ratkaisuja, mut siihen tunteeseen ei voi vaikuttaa. Et se konkreettinen tekeminen on jollain tavalla kontrollissa, mut mieli ei.*

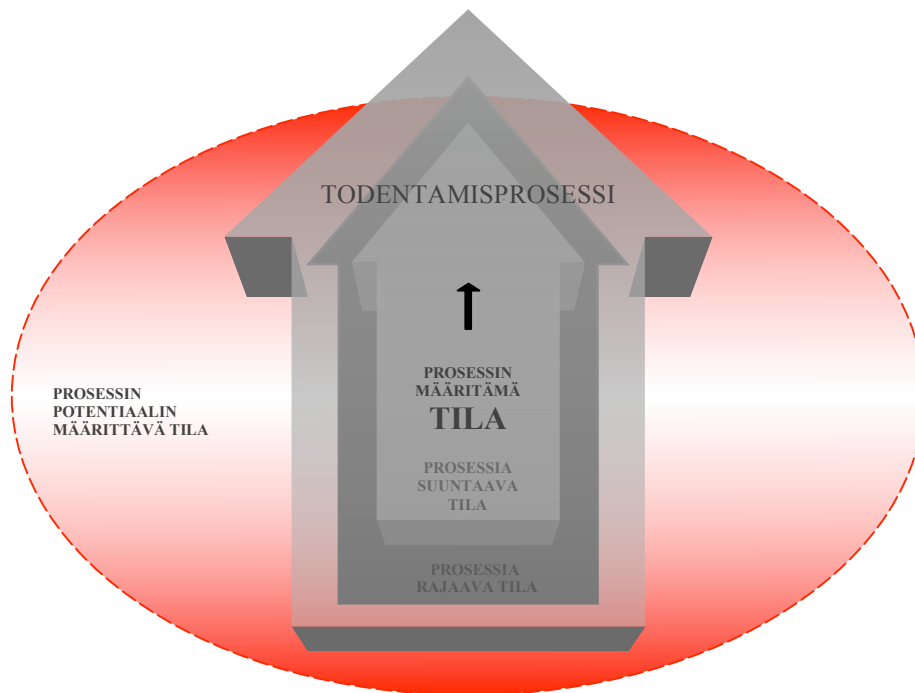
Edelliset esimerkit kuvaavat hyvin luomisprosessissa vallitsevaa elämyksellistä tilaa. Ne tuovat selkeästi esiin flow-kokemukselle ominaisia piirteitä. Näitä ovat muun muassa



vireystason kohoaminen, tarkkaavaisuuden suuntautuminen sekä itsetietoisuuden heikentyminen. (vrt. Csicszentmihalyi 1996)

## 9.5 PROSESSIN MÄÄRITTÄMÄ TILA

Luomisprosessin neljännestä tasosta käytän käsitettä prosessin määrittämä tila. Nimensä mukaisesti tilaa määrittävä tekijä on itse luomisprosessi. Prosessia määrittävän tilan lähtökohta on prosessia suuntaava tila, joka virittää prosessin ja suuntaa työskentelyä sekä ideointia. Prosessia rajaava tila luo lähtökohtaiset raamit ja muusikon ominaisuudet sekä kokemukset määrittävät käytössä olevan potentiaalin. Muusikon työskentelyä prosessin määrittämässä tilassa kuvaan todentamisprosessina. Kuvio 19 selventää prosessin määrittämää tilaa ja todentamisprosessia.



**KUVIO 19:** Prosessin määrittämä tila ja todentamisprosessi. Prosessin määrittämä tila kuvaa dynaamista tilaa, jossa todentamisprosessi etenee. Prosessia *rajaava tila* ja *suuntaava tila* määrittävät todentamisprosessin suunnan. Prosessin potentiaalin määrittävä tila luo lähtökohdat todentamisprosessille.

Koska *prosessia suuntaavalla* ja *prosessin määrittämällä tilalla* on yhteisiä piirteitä, on prosessitasojen välisiä eroja ja niiden välistä suhdetta syytä tarkentaa. Sekä prosessia suuntaavalla, että prosessin määrittämällä tilalla on luomisprosessia suuntaava vaikutus. Erottava tekijä on tilan määrittäjä sekä luonne. Prosessia suuntaava tila muodostuu luomisprosessin käynnistävän oivalluksen myötä. Tilaa määrittävä tekijä on yksittäinen

oivallus tai oivallusketju. Musiikillinen teos ei kuitenkaan synny yksittäisen oivalluksen seurauksena.<sup>37</sup> Vaikka oivallus saattaa säilyttää vaikutuksensa luomisprosessin loppuun asti, se ei yksinään riitä kuvaamaan tilaa, joka suuntaa prosessia. Ennen teoksen valmistumista prosessi suuntautuu monta kertaa. Samalla prosessia suuntaavat oivallukset määrittävät luomisprosessia yhä uudelleen ja uudelleen. Näin ollen prosessin määrittämä tila kuvaa hyvin luomisprosessin neljättä tasoa. Kyseisen tason määritelmä antaa oikeutuksen prosessin dynaamisuudelle ja luo hyvät lähtökohdat todentamisprosessin tarkastelulle.

### 9.5.1 Oivallusten työstämistä ja todentamista

Pääsääntöisesti todentamisprosessi on tietoista työskentelyä ja syntyneiden ideoiden todentamista. Todentamisprosessi on kuitenkin varsin muutosherkkä, sillä prosessin aikana muusikot ovat alttiita uusille virikkeille ja virikkeiden myötä syntyville uusille oivalluksille. Oivallusten sisältö määrittää prosessin suunnan. Todentamisprosessin dynaamisuus on keskeistä koko luomisprosessin kannalta. Sen merkitys tulee esiin seuraavasta muusikon kuvauksesta:

*H5: Et se on jotenkin oleellista että näkee sen biisin jonkinlaisena siellä kaukana, mutta silti suostuu tekemään niitä varioita siinä matkan varrella ja suostuu heittämään romukoppaan, sillä... jos sä näät sen liian valmiina siellä niin sä itse asiassa takerrutkin niihin ekoihin ideoihin, kun se onkin vaan toisinto siitä mitä ideoita niinku sillä hetkellä on... ja et sillon sä oot naimisissa niitten kanssa ja sä näät sen lopputuloksenkin liikaa niiden oloisena, jollon sä menetät kokonaan sen, mitä sä voisit keksiä siinä matkan varrella... sillon sä oot ikään kuin jo hypännyt sen prosessin yli ... et ei saa jäädä liikaa naimisiin sen alkuidean kanssa... Jos sä et jätä siihen niinku siihen semmosta varaa muttaa, niinku alitajusesti, ni sillon se luominen ei ole niinku luovaa, vaan se pitäis mun mielestä olla jotenkin niin, että on kiinnostunut vaan siitä tekemisestä siinä tekemisessäkin.*

Lainauksen ensimmäinen lause tuo esiin haastattelemilleni muusikoille tyypillisen pyrkimyksen teoksen kokonaisvaltaiseen hahmottamiseen. Kokonaisvaltaisella hahmottamisella tarkoitan teoksen ääriviivojen hahmottamista. Teoksen ääriviivat vaikuttavat prosessia suuntaavaan tilaan<sup>38</sup>. Haastattelemini muusikoiden kohdalla

<sup>37</sup> Tämä on yksi syy, miksi ongelmanratkaisumalliin pohjautuvat luomisprosessimallit soveltuvat muusikoiden luomisprosessin kuvaamiseen heikosti. Kyseisten mallien avulla pystytään tarkastelemaan ainoastaan luomisprosessissa esiintyviä yksittäisiä oivalluksia.

<sup>38</sup> Prosessia rajaavalla tilalla on myös keskeinen rooli teoksen ääriviivojen muotoutumisessa.

lähtökohtaiset ääriiviivat muotoutuivat tavoiteltavan tunnelman, käytettävien instrumenttien tai suunniteltujen musiikillisten rakenteiden varaan. Kuten lainaus kuitenkin osoittaa, teoksen kehittymisen kannalta on keskeistä, että teoksen ääriiviivat luovat ainoastaan lähtökohdat prosessille. Lopullinen teos syntyy prosessin seurauksena.

Luomisprosessin etenemisen kannalta on keskeistä, että prosessin määrittämä tila säilyy yhtenäisenä. Yhtenäisen tilan puitteissa teos voi muokkautua hyvin paljon. Teos voi saada uusia suuntia, vivahteita tai sen sisäinen rakenne voi muuttua. Seuraava lainaus kuvaa rakenteen muuttumista.

*H5: Et siin kävi vähän silleen, että esimerkiksi kertosaäkeen melodian bassolainista tuli välisoitto, tai pohja sille. Et siin tuli keksittyä aika paljon uusia juttuja siin prosessin aikana, et esimerkiksi sanojen kautta synty luonnollisempi laulumelodia...niinku sanojen rytmin kautta, ja sitä kautta syntykin sit se uus kertosaä ja laulumelodia.*

Prosessin määrittämän tilan säilyminen yhtenäisenä on prosessin kannalta ideaali tilanne. Haastattelemini muusikoiden kohdalla tila pysyi yhtenäisenä kuitenkin vain kahdessa prosessissa (H2\*, H5). Tilan yhtenäisyyttä heikensivät selkeän alustavan idean puuttuminen, prosessin keskeytyminen, tai uusien oivallusten aikaan saamat voimakkaat muutokset prosesseissa. Kyseiset oivallukset eivät ainoastaan suunnanneet prosessia vaan muuttivat kokonaan sen suuntaa. Luomisprosessin etenemisen lähtökohdasta edellä mainitut tekijät vaikeuttivat prosessin eteenpäinviemistä.

### 9.5.2 Oivallusketjut

Kun prosessia tarkastellaan kokonaisuutena, on prosessia suuntaavan tilan synnyttävä oivallus vain yksi osa lopulliseen teokseen johtavaa oivallusketjua. Lopullinen teos syntyy useiden oivallusketjujen seurauksesta. Keskeisin niistä on teoksen ydinidean muodostava oivallusketju. Prosessia suuntaava tila toimii oivallusketjuja ohjaavana ja ruokkivana tekijänä. Seuraavat lainaukset kuvaavat muusikoiden luomisprosesseissa esiintyneitä oivallusketjuja.

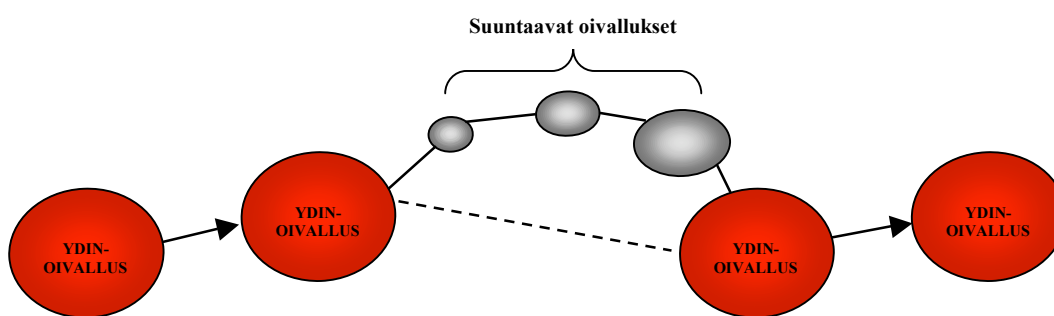
*H1\*Joskus syntyy vaan semmonen vahva tunnetila jonka haluu vangita biisiin ja sit sitä yrittää niillä tiedoilla ja taidoilla mitä on käytössä saada sen vaikka pianolla esiin ja sillen voi käydä silleen et yhtäkkii tajuu et nyt se löyty. Ihan muutamast soinnust voi tulla semmonen muudi ja sit jotenkin yrittää kuunnella sitä muudia ja sitä et mihin se seuraavaks vois mennä. Sen sillai kuulee et mikä ois*

*seuraava sointu näiden kahden jälkeen ja et tähän pitää ehdottomasti tulla tällänen sointu... et siitä tulee semmonen ketju joka ruokkii ja suuntaa koko ajan ite itseään...*

*H4: Niit oli useempi semmonen hetki, et jotenkin joku yks ajatus tai valinta vaikka siitä, että miten biisi vois mennä harmonisesti tai jotenkin dynaamisesti johonkin suuntaan... niin siinä hetkessä kun sit kun tajuu et se menikin tohon suuntaan, ni sit tulee yhtäkkiä tosi nopeesti monta muuta asiaa mieleen, jotka johtaa siitä sitten taas eteenpäin. Et tavallaan ne oli semmosia hetkiä jolloin se kokonaisuus vähäksi aikaa hahmottuu selkeesti vaikka kylläkin sit kun sitä rupes työstää ni se saatto taas muuttuu ja mennä eri suuntaan ja taas hankaloitua.*

*H5: Et kun lähtee semmonen hyvä flow johonkin biisiin niin musta se tuntuu siltä niinku, että se biisi ois niinku jo olemassa ja se tulee jotenkin niinku itestään.. Sitä on tosi vaikee selittää, mut se on jotenkin niin luonnollinen... ja sit se tekeminen on jotenkin niin EI vaikeeta, tai et se biisi kuulostaa hyvässä mielessä niin ei vaikealta, et vaikka se ois vaikka joku helvetillinen sekatahti hässäkkä ja HC vaikeet monimutkaset harmoniat, ni jos semmonenkin biisi löytää uomansa kun se lähtee syntymään niin sekin tuntuu erittäin yksinkertaselta... siinä tekemisessä et ne jutut tulee helposti ja jotenkin nopeesti et ne oivallukset vaan niinku jotenkin seuraa toisiaan.*

Luomisprosessi pitää sisällään lukuisia yksittäisiä oivalluksia sekä oivallusketjuja, jotka eivät päädy lopulliseen tuotokseen. Siitä huolimatta kyseiset oivallukset ovat lopputuloksen kannalta merkityksellisiä. Kyseisten oivallusten voidaan katsoa olevan lopullisessa teoksessa todentuvien ydinoivallusten välttämättömiä välivaiheita. Ne suuntaavat yksilön huomiota ja luovat lähtökohdat ydinoivalluksille. Kuvio 20 selventää suuntaavien oivallusten merkitystä.



**KUVIO 20:** Ydinoivalluksia suuntaavat oivallukset osana oivallusketjua. Kuviossa ydinoivallusten välillä esiintyvä katkoviiva kuvaa, että kyseisten ydinoivallusten välillä ei ole suoraa yhteyttä. Yhteys rakentuu suuntaavien oivallusten välityksellä.

Oivallusketjut saattavat avautua muusikon mielessä sattumalta tai tietoisien yrittämisen tuloksena. Oivallusketjujen syntyessä on prosessin jatkoon kannalta keskeistä, että yksilö saa tavalla tai toisella tallennettua syntyneet oivallukset. Tavot taltioida syntyneitä ideoita

vaihtelivat yksilökohtaisesti. Seuraavat lainaukset kuvaavat kahta erilaista tapaa tallentaa syntyviä ideoita. Lainauksista nousee esille myös prosessin käynnistymiseen liittyviä affektiivisia ulottuvuuksia. Olen alleviivannut kyseiset affektiiviseen tilaan viittaavat kuvaukset lainauksista:

*H1: Et kyl siit tulee jotenkin semmonen tosi jotenkin ekstaattinen ilon tunne, mul on ainakin semmonen JESSHH nyt se lähtee ja sit sitä kävelee ja käy röökillä ja yrittää jäsennellä ne syntyneet ideat sillai et ne muistais. Et siin on myös semmonne hermostunut olo, et haluaa yrittää ehtiä saada kaikki ne ajatukset jotenkin kiinni. Mut kyl kun ne sit käy muutaman kerran käy mielessään läpi, niin sen kyl muistaa tosi hyvin, ettei mulla ole sitä hankaluutta. Et joskus tulee liian paljon semmosia ajatuksia ja sit niit ei jotenkin ehdi ajatella sen enempää, et jostakin syystä... jos esimerkiksi tulee joku puhelu tai muuta et sit niistä saattaa joku osa unohtuu, et usein ne on sit kuitenkin jotain detaaleja, mut **ainakin semmonen pääoivallus, niin sen kyl muistaa.***

*H5 Kun tulee semmonen hyvä flow... ni mä oon sillai ainakin ihan tulevassa. Se on tavallaan semmonen hetkellinen aidon innon ja semmosen lapsenomaisen innostuksen kautta niinku onnen tunne... et siin sitten kun joku idea syntyy niin mun on pakko tai **et mä usein nauhotan sanelukoneelle niinku sen idean**, et se on tärkeätä. **Et kun tulee joku semmonen hyvä flow, ni mun on pakko kirjoittaa se ylös tai nauhoittaa et siit saa tietyn niinku sen pienimuotoisenkin ajatuksen häivän sinne nauhalle niin sitä ei sit tarvitse muistella.** Mulle tulee aina siitä semmonen kiihkee olo, tai ei siitä nauhotuksesta siis vaan siitä, että nyt tätä ei saa hukata, tätä ei saa nyt hukata, esimerkiks ku on vaikka lähös kotoa johonkin, niin se on idea on pakko saada jonnekin, esim paperille tai johonkin talteen.*

Edellisistä lainauksista nousevat esiin toistamalla mieleen painaminen, sanelukoneelle nauhoittaminen sekä idean kirjoittaminen muistiin. Muita aineistosta esiin nousseita tapoja taltioida oivalluksia olivat muun muassa erilaisten tallennus- ja nauhoitusvälineiden, nauhoittavan pianon, tai sävellysohjelmien hyödyntäminen. Ensimmäinen lainaus, jossa tallentaminen tapahtui ainoastaan mielenvarassa, oli haastattelemini muusikoiden keskuudessa suhteellisen harvinaista. Mielen varassa tapahtuvan tallentamisen tukena käytettiin yleensä muita tallentamismenetelmiä. Tämä on ymmärrettävää, sillä muusikoiden kuvauksista nousi toistuvasti esiin nopeasti ilmaantuvien oivallusten herkkyyks kadota. Mielenvarassa tapahtuva taltiointi vaatii ajatusten toistamista ja kykyä jäsentää ajatukset sellaiseen muotoon että ne ovat jälkeinpäin muistettavissa. Koska oivallusvaiheessa on kyse pääsääntöisesti oivallusketjuista, joissa erilliset oivallukset liittyvät toisiinsa, on kokonaisuuksien hahmottaminen ja toistaminen jo itsessään vaikeaa, puhumattakaan oivallusten välisten yhteyksien mieleen painamisesta. Näin ollen

konkreettiset tallennusvälineet ovat muusikolle työvälineitä, jotka helpottavat prosessin etenemistä. Kyseiset tallennusvälineet toimivat yksilön muistin tukena. Ensimmäinen lainaus tuo myös esiin oivallusvaiheen herkkyyden ulkoisille häiriötekijöille. Herkimpiä vaiheita häiriötekijöille koko aineiston valossa olivat oivallusten ilmaantuminen ja tallentaminen. Sen sijaan vaatimukset ympäristön ja sen rauhallisuuden tai hiljaisuuden suhteen muiden prosessivaiheiden osalta vaihtelivat muusikkokohtaisesti.

## **9.6 POHDINTA LUOMISPROSESSIN ETENEMISESTÄ**

Edellä olen kuvannut luovan prosessin etenemistä neljän tason avulla. Kuvauksen selkeyttämiseksi olen joutunut karsimaan kuvauksesta useita luomisprosessin etenemiseen vaikuttaneita tekijöitä. Myös osa mainitsemistani luomisprosessiin liittyvistä tekijöistä on jäänyt ansaitsemaansa vähemmälle huomiolle. Esimerkiksi luomisprosessiin vaikuttavaa flow-kokemusta, olen käsitellyt hyvin vähän. Tämä johtuu yksinkertaisesti siitä, että flow-käsitteen kehittäjä Csikszentmihalyi (1992; 1996) on käsittelyn aihetta laajasti useissa eri yhteyksissä, ja sen osallisuus luomisprosessiin on yleisesti tunnettu. Tästä syystä en nähnyt mielekkääksi käsitellä yksityiskohtaisesti flow-kokemuksen ilmenemistä muusikoiden luomisprosessissa.

Toinen tarkastelussani vähälle huomiolle jäävä näkökulma on kentän vaikutus luomisprosessiin. Lähtökohtaisesti on selvää, että kenttä vaikuttaa muusikon toimintaan. Ensinäkin kenttä arvottaa muusikon toimintaa ja näin omalta osaltaan vaikuttaa siihen onko muusikolla kysyntää vai ei. Kysynnällä ja kysynnän aikaansaamilla odotuksilla on vuorostaan vaikutusta muun muassa muusikon asettamiin tavoitteisiin. Muusikon asema kentällä vaikuttaa myös niihin toimintamahdollisuuksiin, joita muusikolla on käytössään. Tutkimusaineistoni valossa on myös tulkittavissa, että muusikko peilaa luomisprosessin aikana itseään kenttään. Tosin tiedostettu kentän vaikutus prosessiin vaihteli muusikkokohtaisesti. Omaa musiikkia ja musiikillista toimintaa verrataan olemassa olevaan musiikkiin ja muihin musiikin alalla toimijoihin. Tämä vaikuttaa välillisesti muusikon luomisprosessissa tekemiin valintoihin sekä teokselle asetettuihin tavoitteisiin. Aineisto tarjosi lukuisia vihjeitä kentän vaikutuksesta, mutta ongelma oli se, että kentän vaikutus näkyi prosesseissa hyvin vaihtelevasti. Tarkentavien haastattelujen aikana kentän rooli selkiytyi, mutta tuloksiin asti saatettuna kentän vaikutus olisi vaatinut monimuotoisen analyysin, johon en tutkimukseni laajuudesta johtuen halunnut ryhtyä. Tulen kuitenkin sivuamaan kenttään liittyviä tekijöitä toisen tutkimuskysymyksen yhteydessä.

Kolmas vähälle huomiolle jäänyt luomisprosessiin liittyvä tekijä oli keskeneräisten ideoiden kypsyminen. Prosessin potentiaalın määrittävän tilan yhteydessä toin esiin keskeneräisissä ideoissa piilevän potentiaalın, mutta prosessissa syntyneiden ja keskeneräisiksi jääneiden ideoiden prosessikohtaista kypsymistä en käsitellyt lainkaan. Seuraavassa täydennän kypsymisvaiheeseen liittyvää kuvausta.

Luomisprosessin voidaan tulkita olevan hyvin pitkä, jos prosessin aloitushetkeksi määritetään lopulliseen tuotokseen päätyneiden osien tai elementtien syntymisajankohta. Aineistosta nousi esiin tapauksia, joissa alkuperäinen idea tai tietyt lopulliseen tuotokseen päätyneet osat olivat syntyneet yli kymmenen vuotta ennen varsinaista teoksen valmistumista. Pitkät tauot prosessissa kuitenkin nostaa esiin tiedostamattoman kypsymisvaiheen roolin prosessissa. Aineiston valossa vaikuttaa tyypilliseltä, että muusikoilla saattaa olla kypsymässä yhtäaikaaisesti useita keskeneräisiksi jääneitä prosesseja, joiden pariin he toistuvasti palaavat. Kypsymisvaiheen muuttuminen oivallukseksi vaikuttaa olevan vahvasti sidoksissa virikkeisiin, jotka luovat ikään kuin uudenlaisen näkökulman tuttuihin aiheisiin.

Kypsymään jättäminen saattaa olla myös täysin tietoinen ratkaisu. Tämä tuli aineistossa esiin tapauksissa, joissa yksilö oli ammentanut yhden idean loppuun, eikä prosessi enää edennyt. Seuraavat lainaukset selventävät kyseistä tilannetta.

*H5: Et sit tuli vaan semmonenolo, että tää idea on nyt tässä, et kun mä kehitän tätä eteenpäin ni pitää olla eri juttuja, tai toki jos on semmonen et pitää olla minuutin päästä valmis ni toki sä teet siihen mitä vaan mut jos sul ei ole mikään tuli perseen alla tehdä sitä valmiiksi ni sit se on vaan silleen, että tämä biisin ydinidea on tässä mutta sit sä mietit et se kaipaa vielä sitä ja sitä niinku että vaikka, joku C osa, jossa mennään eri harmoniaan tai se biisi kaipaa jonkun välisoiton tai melodian... Et sä niinku ikään kuin tiedät et se kaipaa jotain mut sä teet ne joskus toiste.*

*H2: Sen vaan tietää että siinä törmää niin moneen seinään siinä prosessissa, että tää ei vaan enää kulje tänää eteenpäin, et sen vaan tietää että se idea mikä on ollut nyt niin se on loppuun kuljetettu ja käytetty ja et tietää..., sen vaan vaistoo, et ei täst enää tänään tule mitään... että tää hetki on imetty kuiviin. Mut niinku tossakin niin oisinko mä tehnyt sen ekan säkeen ja kertosäkeen ja sit se jäi siihen... et mä jätin sen kuitenkin sellaiseen vaiheeseen että mä tiesin että tästä voi niinku jatkaa...et ton lisäksi mul on yks sellanen biisi minkä mä oon tehny 17-vuotiaana tai siitä ensimmäiset säkeistöt kertosäkeistöön asi mut sit tuli plokki ja mä en pystynyt sitä jatkaa tai must sitä oli hirveen vaikea jatkaa.*

*Mä en vaan enää keksinyt siihen mitään ja se jäi kesken. Mut sit mä jotain pari vuotta myöhemmin löysin sen biisin raakileen yhest vihkosta ja sit oikeestaan ihan puoles tunnissa tein sen biisin loppuun.*

Edelliset lainaukset kuvaavat kypsymisvaihetta edeltävää hetkeä. Koska prosessi ei tietoisien yrittämisen toimesta enää etene, on muusikko ikään kuin pakotettu jättämään prosessi kypsymään. Aineistosta löytyy useita viittauksia jälkimmäisen lainauksen kaltaisiin tapahtumiin, jossa prosessissa kohdatuille esteille löytyi tauon jälkeen hyvinkin helposti ratkaisu. Tauot vaihtelivat minuuteista jopa vuosiin. Myös prosessiin otetun etäisyyden aste vaihteli paljon. Lyhyissä tauoissa saattoi olla kyse esimerkiksi tupakkatauosta, jolloin prosessi oli mielessä, mutta oheistoiminta vei osan huomiosta. Pitkäkestoisten taukojen kohdalla prosessi sen sijaan oli täysin tietoisuuden ulkopuolella.

Pitkien taukojen jälkeen prosessiin palaaminen ja siinä vallitsevan tilan tavoittaminen edellytti usein tietoista työskentelyä. Taukojen kesto vaikutti myös ratkaisujen löytymiseen liittyviin tekijöihin. Lyhyiden taukojen kohdalla ratkaisun löytyminen vaikutti liittyvän ajatusten vapautumiseen. Muusikot toivat kuvauksissaan esille kuinka tietoisien ratkaisun (joskus jopa pakonomaisen) etsimisen päättäminen ja tauon pitäminen vapautti ajattelua. Ratkaisu nousi esiin joko tauon aikana tai heti sen jälkeen. Pitkien taukojen kohdalla ratkaisu vuorostaan nousi uusien virikkeiden tai kokonaan uuden tarkastelunäkökulman syntymisen kautta. Vaikka edellä mainitut tapaukset eroavat lähtökohdiltaan, ja ratkaisun löytymiseen johtaneilta syiltään toisistaan hyvinkin paljon, on niissä kuitenkin havaittavissa eräs selkeä yhtäläisyys. Molempiin liittyy keskeisesti osittain tiedostamattomalla tasolla tapahtuva ajatusten uudenlainen jäsentyminen, joka on välillisesti yhteydessä prosessia suuntaavan tilan selkeytymiseen.

Aineistoni pohjalta en pysty vastaamaan kysymykseen, mitä kypsymisvaiheen aikana tapahtuu. Tämä ei kuitenkaan mielestäni kyseenalaista kypsymisvaiheen olemassa oloa tai sen merkitystä prosessissa.

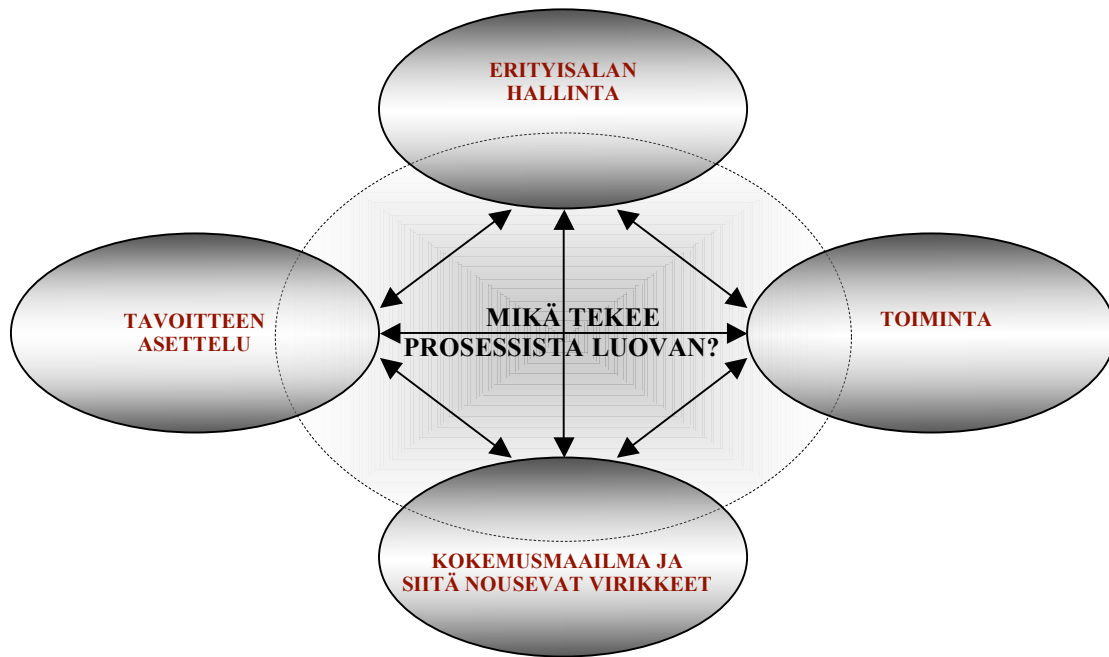


## 10. MIKÄ TEKEE PROSESSISTA LUOVAN?

Luovuuden määrittämiseen liittyvien ongelmien ja tutkimuskysymykseen latautuvien suurten tai jopa absurdien tavoitteiden johdosta olin tutkimuksen aikana useita kertoja aikeissa luopua kysymyksestä ”mikä tekee prosessista luovan?”. Tutkimuskysymyksestä luopuminen olisi kuitenkin mahdollisesti saattanut tutkimukseni asemaan, jossa koko tutkimuksen mielekkäisyys kyseenalaistuu. Vielä tutkimuskysymyksen sisältämiä tavoitteita absurdimmalta tuntui ajatus luomisprosessin tutkimisesta ilman tutkimuksen aikana syntyvää henkilökohtaista näkemystä luovuudesta ja siihen vaikuttavista tekijöistä. Luottaen haastatteluaineistojen laatuun päädyin siis pitäytymään alkuperäisessä tutkimuskysymyksessä. Lähdin liikkeelle oletuksesta, että haastatteluaineistosta on tutkimuksellisin välinen tunnistettavissa luovuuteen vaikuttavia tekijöitä. On selvää, että en pysty vastaamaan tämän tutkimuksen puitteissa kattavasti kysymykseen, mikä tekee luomisprosessista luovan. Sen sijaan pystyn kuvaamaan tekijöitä, jotka tulkintani mukaan vaikuttivat viiden haastattelemani muusikon prosessin luovuuteen. Tämä oletus luo pohjan tutkimustuloksille.

Tila-käsitteen varaan rakentuva luomisprosessin kuvaus luo pohjan luovuuteen vaikuttavien tekijöiden tarkastelulle, ja jo itsessään tuo esiin prosessin luovuuden kannalta keskeisiä tekijöitä. Niin prosessin potentiaalin määrittämä tila, sitä rajaava tila ja suuntaava tila kuin myös itse prosessin määrittämä tila ovat luomisprosessin elementtejä, jotka jo itsessään vaikuttavat prosessin luovuuteen. Luovuuden lähtökohdasta tarkasteltuna prosessin potentiaalin määrittämä tila kuvaa muusikon erityisalan hallinnan ja kokemusten vaikutusta luovuuteen, prosessia rajaava tila kuvaa tarkkaavaisuuden suuntautumisen vaikutusta luovuuteen, suuntaava tila kuvaa prosessia suuntaavien ydinoivallusten vaikutusta luovuuteen ja prosessin määrittämä tila kuvaa prosessin dynaamisuuden vaikutusta luovuuteen.

En edes tavoittele prosessin luovuuteen vaikuttavien tekijöiden kattavaa kuvausta vaan nostan esiin luomisprosessiin vaikuttavia tekijöitä, jotka lisäävät prosessin potentiaalia olla luova. Käytän tuloksien johtamisessa käsitettä potentiaali, koska esille tuomani elementit eivät yksin riitä selittämään luovuutta. Kuvio 21 kuvaa tekijöitä, joiden välisiin suhteisiin kuvaamani prosessin luovuuteen vaikuttavat elementit ovat palautettavissa.



**KUVIO 21:** Lähestymisnäkökulma prosessin luovuuteen vaikuttaviin elementteihin. Katkoviivalla rajattu kehä kuvaa alaa johon tarkastelu rajautuu. Tarkastelun kannalta keskeistä on kuviossa esiintyvien tekijöiden lisäksi niiden väliset suhteet, joita nuolet kuvaat.

Kuvio 21 luo lähtökohdat prosessin luovuuteen vaikuttavien tekijöiden tarkastelulle. Kuviolla haluan korostaa, että prosessin luovuutta ei voida selittää yhden tekijän kautta vaan kyse on aina useiden eri tekijöiden välisistä suhteista. Esimerkiksi voidaan ottaa erityisalan hallinta, joka vaikuttaa muusikon tavoitteen asetteluun, joka vuorostaan vaikuttaa toimintatapoihin. Kaikki edellä mainitut ovat jo itsessään prosessin luovuuteen vaikuttavia elementtejä, mutta konkretisoituvat luovuutena vasta prosessissa toteutuvan toiminnan myötä. Kun huomioidaan prosessin etenemisen yhteydessä kuvaamani prosessi tasot, muuttuvien luovuuteen vaikuttavien elementtien määrä moninkertaistuu. Näin ollen prosessin luovuuteen vaikuttavien tekijöiden kokonaisvaltainen kuvaaminen muodostuu mahdottomaksi tehtäväksi. Seuraavissa luvuissa esittämäni prosessin luovuuteen vaikuttavat tekijät ovat sijoitettavissa kuviossa katkoviivalla rajatulle alueelle. Vaikka en pysty kuvaamaan tekijöiden välisiä suhteita kuvion mukaisella tavalla, lukijan on hyvä tiedostaa esitykseni taustalla vaikuttava lähtökohtainen näkökulma. Näin yksikertaisetkin prosessin luovuuteen vaikuttavat elementit saavat moniulotteisen merkityksen.

### 10.1. VAATIMUSTASO JA KRIITTISYYS

Muusikon vaatimustaso vaikuttaa teokselle asetettuihin tavoitteisiin ja sitä kautta prosessin aikana tehtäviin valintoihin. Musikon kriittiset valinnat määrittävät, mitkä

oivallukset tai oivallusketjut päätyvät lopulliseen teokseen. Vaatimustaso pohjautuu muusikon kokemuksiin, ja sitä määrittäviä tekijöitä ovat muun muassa muusikon aikaisemmat luomisprosessit, niiden seurauksena syntyneet teokset sekä erityisalan tuntemus ja sen hallinta. Myös muusikon asema kentällä luo odotusarvon teokselle, joka välillisesti vaikuttaa muusikon tavoitetasoon. Seuraavissa luvuissa tarkastelen muusikon vaatimustasoa muusikon sisäisen standardin kautta. Sisäisen standardin avulla rakennan yhteyden muusikon itselleen asettaman vaatimustason ja prosessin luovuuden välille.

### **10.1.1 Sisäinen standardi**

Sisäinen standardi määrittää, minkä muusikko kokee itseään tyydyttäväksi. Tämä koskee niin prosessia kuin myös prosessin myötä syntyvää teosta. Yrjö Heinonen (1995, 23) kuvaa luomisprosessin teoreettisessa tarkastelussaan sisäistä standardia: ”pyrkimyksenä ideaaliseen eli parhaaseen mahdolliseen tulokseen – sellaiseen tulokseen, jossa säveltäjän omat esteettiset, ideologiset, mahdolliset ulkomusiikilliset tavoitteet toteutuvat parhaalla mahdollisella tavalla”. Heinonen (1995, 24) kuitenkin vielä tarkentaa, että kyse on pyrkimyksestä toteuttaa itseään parhaalla mahdollisella tavalla oma rajallisuus tiedostaen. Näin ollen sisäisen standardin täyttymisessä ei ole kyse absoluuttisessa mielessä ideaalisen ratkaisun löytymisestä, vaan itsensä mahdollisimman täysimääräisestä toteuttamisesta olemassa olevien rajoitusten puitteissa.

Sisäisen standardin rajat määrittyvät muusikon musiikillisen kulttuurin tuntemuksen, musiikillisten kykyjen sekä musiikillisten kokemusten mukaisesti. Muusikoiden musiikillisen kulttuurin tuntemus pohjautuu muun muassa musiikillisten käytäntöjen ja alakäytäntöjen sekä erilaisten sävellysten ja säveltäjien tuntemukseen. Musiikilliset kyvyt vastaavasti pohjautuvat muusikon ominaisuuksiin, kuten musiikin teoreettiseen tuntemukseen sekä instrumenttien ja musiikin tyylilajien hallintaan. Elliottin (1995) määrittämät musiikillisen tiedon osa-alueet kuvaavat hyvin musiikilliseen kyvykkyyteen liittyviä tekijöitä. Musiikillisista kokemuksista keskeisiä ovat aikaisempiin luomisprosesseihin ja soittotilanteisiin liittyvät kokemukset. Edellä mainittujen tekijöiden varaan muodostuu muusikon sisäisen standardin, johon hän tiedostaen tai tiedostamattaan omaa musiikillista toimintaa peilaa. Seuraavat lainaukset kuvaavat sisäisen standardin vaikutusta luomisprosessissa:

*H2\* Et mä kyl hylkään paljon ja nopeasti, ja mun mielestä mä oon ylitsevuotavaisen kriittinen, että niinku et ehkä jopa silleen et se kynnys tehdä juttuja nousee joskus aika korkeaksi... Et kyl mä itte asiassa hylkään niinku kokoajan... tai mä usein hylkään ne vaihtoehdot, jotka on kaikista helpoimpia.. ja myös niinku tutuimpia... et kyl siin pitää niinku itsekin uusiutua tai ainakin pyrkiä siihen et kyl niis büiseis pitää olla sellast ennalta-arvaamattomuutta, mut samalla se ei myöskään saa olla liian vaikeaa... et kyl sitä jotenkin pyrkii, et se on helposti ymmärrettävissä, mut ei sillee ennustettavissa...*

*H4: Et kyl sen niinku tunnistaa, että millon se ei vaan niinku oo silleen riittävä hyvää, et sitä tosi paljonkin kelailee, että kun sitä niinku tossakin sai jotain osia hahmoteltua ni sit aatteli et se ja se tyyppi tekis tän nyt vaan niin paljon paremmin...tai et mitäköhän se kelais jos se kuulis tän... Et sit se oli vaan niinku pakko tehdä paremmaks... et joskus käy kans silleen, et sen niinku sitten vaan hylkää sen koko jutun... tai sit ainaki pyrkii tekemään sen jotenkin totaalisen erilailla.*

Edelliset lainaukset tuovat esiin teokseen kohdistuvan korkean vaatimustason, joka oli tyypillistä kaikille haastattelemilleni muusikoille. Vaikka vaatimustaso oli kaikkien kohdalla korkealla, vaihteli vaatimustason määrittävät tekijät. Tämä näkyy myös edellisistä lainauksista. Ensimmäisen lainauksen (H2\*) kohdalla nousevat esiin uusiutumisen tarve sekä ennustamattomuus, kun vastaavasti toisessa (H4) vaatimustason määrittää toinen muusikko<sup>39</sup>. Molempien lainausten kohdalla nousee kuitenkin selvästi esiin haastattelemilleni muusikoille tyypillinen tarve tehdä jotain uutta ja erilaista.

Edellisten lainausten kautta välittyy sisäisen standardin vaikutus prosessin luovuuteen. Ensimmäisen prosessin luovuus edellyttää, että muusikon tavoitteena on tehdä jotain itselleen uutta ja erilaista. Muusikon sisäinen standardi määrittää milloin kyseinen vaatimus täyttyy. Luovuuden lähtökohdasta keskeiseltä vaikuttaa, että muusikko toimii oman osaamisensa ääri rajoilla sisäisen standardinsa toistuvasti haastaen. Oppimisteorioihin viitaten prosessin luovuus edellyttää lähikehityksen vyöhykkeellä toimimista.

Sisäisen standardin vaikutus todentuu luomisprosessin aikana tehtävien valintojen kautta ja sen avulla muusikko tunnistaa mikä on ratkaisu on hänelle henkilökohtaisesti uusi ja mikä ei. Vaikka jälkimmäisen lainauksen (H4) kaltaisissa tapauksissa kentän tiedostaminen voi jopa keskeyttää luovan prosessin, on luovuuden lähtökohdasta kyse realismista. Jos

---

<sup>39</sup> Lainaus (H4) tuo esiin sisäisten ja ulkoisten standardien välisen suhteen. Kyseisen muusikon kohdalla sisäistä standardia määrittäviä tekijöitä ovat muut muusikot ja heidän tekemät teoksensa. On myös syytä huomioida, että myös ensimmäinen lainaus pitää implisiittisesti sisällään muusikon ulkoisen standardin roolin vertailupeilinä. Ennustamattomuuden vaatimuksen asettaessaan epäsuorasti viittaa, että olemassa on musiikkia, joka on ennustettavaa. Kyseinen musiikki luo ulkoisen vertailu kohteen.

muusikko kokee toisen muusikon olevan pätevämpi, on hyvin epätodennäköistä, että muusikko saa aikaan jotain uutta ja erilaista – jotain, mikä tyydyttäisi muusikkoa itseään<sup>40</sup>. Valintojen ohjaajana sisäisen standardi määrittää miten yksilö kokee prosessin. On syytä huomioda, että sisäinen standardi muodostuu yksilöllisesti. Näin myös kriteerit, joiden mukaan muusikko kokee prosessin itseään tyydyttäväksi, vaihtelevat yksilöiden välillä. Karkeasti yksinkertaistettuna voidaan todeta, että matala sisäinen standardi madaltaa muusikon kynnystä kokea prosessi henkilökohtaisella tasolla luovana ja vastaavasti korkea sisäinen standardi asettaa luovuuden toteutumiselle kovat vaatimukset. Paneudun tähän kysymykseen tarkemmin seuraavassa luvussa.

### **10.1.2 Yksilötason luovuudesta kulttuuritason luovuuteen**

Muusikon luomisprosessin seurauksena syntyvä teos voidaan tulkita luovaksi monella eri perusteella. Luovuudeksi voidaan tulkita tyypillisen teoksen uudet vivahteet, muusikon yksittäiset musiikilliset ratkaisut tai teoksen piirteet, jotka ovat musiikin kentällä täysin poikkeuksellisia. Luovuuden tasoa määriteltäessä on kyse siitä, kuka tai mikä määrittää luovuuden. Määrittäjänä voi toimia yksilö tai kenttä. Yksilötason luovuuden seurauksena syntyy jotain, jonka yksilö kokee itselleen uutena tai erilaisena. Kulttuuri tason luovuuden seurauksena syntyy vastaavasti jotain, jonka musiikin kenttä määrittää uudeksi.

Tutkimukseni kannalta kysymys teoksen luovuuden tasosta muodostui kuitenkin toissijaiseksi.<sup>41</sup> Tämä siitä syystä, että kulttuuritason luovuus on automaattisesti yksilötason luovuutta. Luovuuden taso ei viittaa prosessiin vaan luovuutta määrittävään tekijään eli kulttuuriin tai yksilöön. Näin ollen prosessiin vaikuttavien tekijöiden yksilöllisten merkitysten analyysi tarjosi hyvän pohjan prosessin luovuuden tarkasteluun. Edellinen johtopäätös saattaa vaikuttaa ensi alkuun epäselvältä, mutta selkiytyy esitykseni myötä.

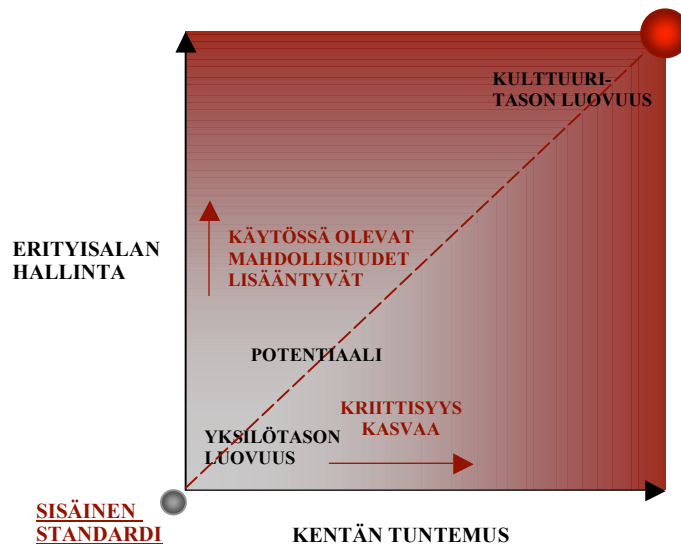
Prosessin luovuuden tarkastelussa analyysin kohteeksi muodostui muusikon toiminta suhteessa sisäiseen standardiin. Kyseisen tarkastelun pohjalta muodostui kuva siitä, miten luovasti muusikko toimi sisäiseen standardiinsa suhteutettuna. Vaikka en tutkimuksellisin

---

<sup>40</sup> Kyseisen muusikon kohdalla kriteerit sisäisen standardin täyttymiseen ovat korkealla, Yksi muusikon musiikilleen asettama kriteeri on se, että musiikki kestää kentällä tehtävän vertailun. Näin ollen tulee ymmärtää, että johtopäätös pätee kyseisen muusikon kohdalla, mutta ei ole yleistettävissä.

<sup>41</sup> Teoksen luovuudella viitataan teoksessa näkyviin luovan toiminnan seurauksiin. Luova teos on luovan toiminnan (ratkaisujen) lopputulos.

keinoin pysty ottamaan kantaa tutkimieni prosessien luovuuden tasoon, on analyysin pohjalta tehtävissä kuvion 22 mukainen teoreettinen tulkinta. Kuvio 22 kuvaa erityisalan hallinnan ja kentän tuntemuksen mukaan määrittyvän sisäisen standardin vaikutusta prosessin luovuuteen. Samalla se konkretisoi miksi prosessin luovuuden analysointiin riittää yksilötasolla tapahtuva tarkastelu.



**KUVIO 22:** Sisäisen standardin suhde prosessin luovuuteen: Erityisalan hallinnan ja kriittisyyden välisen suhteen vaikutus prosessin luovuuspotentiaaliin. Punainen pallo kuvaa teoreettisella tasolla prosessia, jonka potentiaali kulttuuri-tason luovuuteen on suurin. Harmaa pallo vastaavasti kuvaa teoreettisella tasolla prosessia, jonka potentiaali rajoittuu yksilötason luovuuteen. Kulttuuri tason luovuus = Kulttuuritasolle kohonnut yksilötason luovuus.

Kuvio 22 kuvaa erityisalan hallinnan ja kentän tuntemuksen vaikutusta luovuuspotentiaaliin. Mitä paremmin muusikko erityisalan hallitsee ja kentän tuntee sitä enemmän prosessissa on sisäisen standardin täytyessä potentiaalia synnyttää jotain kulttuuritasolla luovaa. Kyseessä on teoreettinen tulkinta, joka pohjautuu yksilötason luovuuden tarkasteluun. Muusikon pyrkimys toteuttaa itseään uudella tavalla on luovuuden edellytys. Kun muusikko toteuttaa itseään täysimääräisesti sisäinen standardi määrittää, mikä on yksilölle luovaa<sup>42</sup>. Kun muusikon sisäinen standardi on riittävän korkealla, on myös kulttuuritaso teos mahdollinen.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> On syytä huomioida, että teoksessa havaittavissa oleva luovuus, ei määritä teoksen laatua. Teos voi olla erittäin taidokas ja hyvä, vaikka se ei sisältäisikään luovia elementtejä.

<sup>43</sup> Malli ei huomioi sattuman kautta muodostunutta kulttuuritaso luovuutta, koska kyseinen luovuuden ilmenemismuoto ei pohjautu yksilön sisäiseen standardiin.

On syytä huomioida, että sisäisen standardi ja sen täyttyminen on ainoastaan yksi prosessin luovuuteen vaikuttavista tekijöistä. Sisäisen standardi määrittää prosessin luovuus potentiaalin, mutta luovuuden lähtökohdasta on keskeistä, miten muusikko hyödyntää sitä prosessissaan. Näihin kysymyksiin paneudun seuraavissa luvussa.

## **10.2 YKSILÖN OMINAISUUDET PROSESSISSA**

Prosessin etenemiseen liittyvän analyysin pohjalta on tulkittavissa, että erityisalan hallinta ja muusikon kokemusmaailma ovat keskeisimmät yksittäiset prosessiin vaikuttavat tekijät. Teoreettisella tasolla voidaan olettaa, että mitä kokeneempi, kyvykkäämpi ja monipuolisempi yksilö musiikillisesti on ja mitä rikkaampi on hänen kokemusmaailmansa sitä enemmän hänellä on luomisprosessissa potentiaalia käytössään. On kuitenkin syytä huomioida, että vahva erityisalan hallinta ja kokemuksiin pohjautuva potentiaali ei tarkoita, että yksilö kykenee hyödyntämään sitä luomisprosessissaan. Toiseksi potentiaalin hyödyntäminen ei vielä tee prosessista luovaa. Näin ollen luovuuden lähtökohdista huomio kohdistuu siihen, miten muusikko hyödyntää potentiaaliaan luomisprosessissa.

### **10.2.1 Erityisalan hallinta**

Tämän tutkimuksen puitteissa en pysty määrittämään muusikoiden erityisalan hallintaa. Ainoat erityisalan hallintaan viittaavat suorat vihjeet muodostuivat esikysymysten varaan. Esikysymysten kautta välittyi käsitys muusikon kokemuksesta, instrumenttien ja musiikin tyylien hallinnasta sekä muusikon hankkimasta alaan liittyvästä koulutuksesta. Vaikka muusikoiden haastatteluista nousi esiin lukuisia musiikillisiin käytäntöihin, musiikillisiin elementteihin sekä instrumentteihin kohdistuvia kuvauksia, ei niiden varassa ole mahdollista tehdä perusteltuja johtopäätöksiä muusikon erityisalan hallinnasta tai sen vaikutuksesta prosessin luovuuteen.

Haastatteluaineistoista nousi esiin ainoastaan yksi erityisalan hallintaan liittyvä tekijä, joka voidaan puhtaasti aineistosta nousseiden vihjeiden varassa tulkita vaikuttavan prosessin luovuuteen.<sup>44</sup> Kyse on kokemuksen kautta muodostuneiden musiikillisten rutiinien vaikutuksesta prosessiin. Rutiinien vaikutus luovuuteen näkyi prosesseissa sekä positiivisessa että negatiivisessa merkityksessä. Positiivinen vaikutus näkyi rutinoituneen

---

<sup>44</sup> Erityisalan hallinnan ja prosessin luovuuden välisten yhteyksien niukkuus, ei tarkoita, että erityisalan hallinta ei vaikuta prosessin luovuuteen. Kyse on siitä, että käyttämäni tutkimusmenetelmän avulla ei pystytty luotettavasti selvittämään, mitkä erityisalan hallintaan liittyvät tekijät vaikuttavat prosessin luovuuteen.

toiminnan myötä vapautuvana toimintakapasiteettina. Negatiivisessa merkityksessä rutinoituminen johti epäpalkitsevaan itsensä toistamiseen. Tässä yhteydessä käsittelen ainoastaan rutiinien positiivista vaikutusta luomisprosessiin. Seuraavat lainaukset kuvaavat rutiinien vaikutusta.

*H4: Et se on niinku pianolla kuitenkin helpoin hakee niitä juttuja... et ku se on niin visuaalinen ja sillä pystyy soittamaan eri rekistereistä niin hyvin... ja sit ku se on myös niinku niin tuttu soitin, et sen soittamiseen ei niinku kulu energiaa tai et se niinku toimii silleen automaattisesti niinku ajatuksen jatkeena... et se ei vie millään tavalla sitä huomiota... siis niinku se ite soittaminen. Et noi tommoset siihen tekniseen soittamiseen liittyvät rutiinit, on niinku omalla tavalla edellytys myös sille luovuudelle. Toki niis rutiineissa on sitte se toinenkin puoli, et sitä saattaa niinku havahtua siinä prosessissa, että nythän mä teenkin uudestaan jotain samaa biisiä, mut sit kun sen rutiinin ikään kuin rikkoo niin siit se taas lähtee.*

*H3: Et se on semmosta reaaliaikaista tiedostamatonta juttuu, et ne on niiku semmosia valmiita juttuja jota on elämänsä aikana päähänsä imeny, et se menee niinku sillain, että niinku tossakin kohdassa biisiä mulla oli tyliin niinku nelkyt valmista vaihtoehtoa jota käyttää ja millä jatkaa... Et sulla on niinku päässä semmosia valmiita musiikillisia malleja...et harva juttu loppupeleissä on mitään originaalii, varsinkin nykypäivänä kun kaikki soinnut ja sointukulut on soitettu moneen kertaan, et ne on lähinnä vanhoja juttuja, josta muodostuu sitte itselle uusia juttuja.*

Ensimmäinen lainaus tuo esiin instrumenttien hallintaan liittyvän rutinoitumisen positiivisen vaikutuksen prosessiin. Erittäin hyvin hallitsemansa soittimen myötä muusikko pystyy suuntaamaan tarkkaavaisuutensa itse prosessiin. Muusikon huomio on musiikissa, ei sen soittamisessa. Toinen lainaus tuo vuorostaan esiin musiikillisten elementtien<sup>45</sup> rutiininomaisen hallinnan vaikutuksen luomisprosessiin. Kokemuksen kautta muodostuneiden rutiinien myötä muusikolla on prosessin aikana käytössään lukematon määrä vaihtoehtoja, joiden tuottaminen ei vaadi tietoista työskentelyä. Rutiineiksi muodostuneiden toimintatapojen myötä muusikko reagoi prosessissa nouseviin virikkeisiin ikään kuin automaattisesti. Rutiineihin pohjautuva laaja toimintakapasiteetti lisää prosessin luovuuspotentiaalia. Myös rutiinien rikkomisella on vaikutusta prosessin luovuuteen. Kyseiseen ilmiöön palaan myöhemmin tässä tutkimuksessa.

---

<sup>45</sup> Musiikillisilla elementeillä viitataan muun muassa sointukulkuihin, musiikillisiin skaaloihin ja harmonioihin jne. Kyse on musiikin teoreettisten lainalaisuuksien ja niiden tarjoamien mahdollisuuksien tuntemuksesta.



### 10.2.2 Kokonaisuuksien hahmottaminen

Kokonaisuuksien hahmottaminen vaikuttaa tutkimusaineistoni valossa olevan yksi keskeinen prosessin luovuuteen vaikuttava tekijä. Kokonaisuuden hahmottaminen ei näytä rajoittuvan ainoastaan kykyyn hahmottaa teos kokonaisuutena, vaan myös laajemmalla tasolla kykyyn hahmottaa musiikkia. Myös musiikillisten elementtien ja kokemusmaailman välisten yhteyksien hahmottaminen voidaan katsoa olevan sidoksissa muusikon kykyyn hahmottaa kokonaisuuksia.

Muusikon kyky hahmottaa teos mielen varassa kokonaisuutena vaikuttaa muusikon mahdollisuuksiin hallita luomisprosessia ja siinä tapahtuvia muutoksia. Muusikoiden luomisprosessi vaikuttaisi olevan hyvin altis muutoksille. Oivallusketjujen varassa etenevä prosessi suuntautuu useita kertoja aiheuttaen muutoksia teoksessa. Näin ollen prosessin koossa pitäminen edellyttää, että muusikko pystyy mielensä varassa hahmottamaan teoksen kokonaisuutena ja ikään kuin sopeuttamaan teoksen kokonaishahmon muutosten mukaisesti. Muutoksista huolimatta prosessin määrittämän tila on pystyttävä pitämään yhtenäisenä. Teoksen kokonaiskuvan ja prosessin määrittämän tilan hämärtyessä prosessin eteenpäin vieminen vaikeutuu.

Musiikin hahmottaminen kokonaisuutena vaikuttaa prosessin lähtökohtaiseen potentiaaliin. Musiikin hahmottamisella viitataan musiikillisten elementtien, musiikillisia käytäntöjen ja ala käytäntöjen sekä niiden välisten suhteiden hahmottamiseen. Kyse on musiikin syvällisestä ymmärtämisestä. Musiikin kokonaisvaltainen ymmärtäminen ei ole edellytys luovalle prosessille, mutta sen tarjoaa muusikolle lukuisia mahdollisuuksia. Kokonaisvaltaisen hahmottamisen myötä prosessin luova potentiaali kasvaa. Potentiaalin kasvu perustuu muusikon toimintamahdollisuuksien lisääntymiseen. Musiikillisten elementtien, käytäntöjen ja alakäytäntöjen välisten suhteiden hahmottaminen mahdollistaa myös perinteisten rajojen rikkomisen.

Kolmas kokonaisuuden hahmottamisen ja luovuuden välinen yhteys liittyy muusikon kykyyn hahmottaa musiikillisten elementtien ja kokemusmaailman välisiä yhteyksiä. Yhteyksien havaitseminen tarkoittaa muusikon lähtökohdasta yksinkertaisimmillaan sitä, että muusikko löytää omalle ulkomusiikilliselle kokemukselle musiikillisten vastineen. Luovuuden näkökulmasta keskeistä, yhteyden havaitsemisen lisäksi, oli muusikon tapa muodostaa yhteys. Kokonaisuuden hahmottamisen lähtökohdasta tarkastelun kohteena oli

mieleissä yhdistyvien tekijöiden muodostama kokonaisuus. Muusikoiden antamat kuvaukset olivat yllättäviä. Muusikoista neljä kuvasi musiikillisten elementtien ja kokemusten suhdetta hyvin tarkasti. Teoksen kuuntelun yhteydessä muusikot toivat esiin, kuinka hyvin pienetkin musiikilliset tai sanoitukselliset ratkaisut teoksessa pohjautuivat laajoihin kokemuksiin liittyviin pohdintoihin ja niistä seuranneisiin valintoihin. Ensinnäkin jo muusikoiden tapa kuvata tavoiteltavaa tunnelmaa osoittautui hyvin moniulotteiseksi. Kun kyseiseen kokonaisuuteen lisätään musiikilliset elementit, joilla muusikko pyrkii tunnelman tavoittamiseen kasvavat kokonaisuuden hahmottamisen vaatimukset. Kyse on muusikon kyvystä hahmottaa kokemusten, niiden musiikillisten vastineiden sekä käytettävien instrumenttien välisiä suhteita.

Prosessin luovuuden näkökulmasta kyky hahmottaa kokonaisuuksia kasvattaa muusikon käytössä olevaa potentiaalia ja parantaa toimintaedellytykset prosessissa. Näin ollen prosessin luovuspotentiaali kasvaa. On kuitenkin syytä huomioda, että kokonaisuuden hahmottaminen on ainoastaan yksi luovuuteen vaikuttava ominaisuus ja sen luovuutena todentuva hyöty konkretisoituu vasta muiden ominaisuuksien myötä. Esimerkiksi edellisessä kappaleessa käsittelemäni asioiden välisten yhteyksien hahmottamisen yhteys luovuuteen<sup>46</sup> pohjautuu oletukseen, että muusikko kykenee tunnistamaan asioiden välisiä yhteyksiä. Asioiden välisten yhteyksien tunnistaminen edellyttää vuorostaan muusikolta herkkyyttä virikkeille. Herkkyys virikkeille on muusikon kykyä tunnistaa ympäristöstä virikkeitä, omaksua niitä ja toimia niiden mukaisesti. Tämän kyvyn vaikutus prosessiin näkyy muun muassa ympäristöstä, musiikillisista ja ulkomusiikillisista kokemuksista ammennettujen teoksessa havaittavista vaikutteista ja niiden laadusta. Itse prosessissa herkkyys virikkeille näkyy reagoitina prosessin aikana nousseisiin virikkeisiin. Prosessin luovuuden kannalta oleellista on myös muusikon tapa hankkia virikkeitä.

Kuten edellisestä kuvauksesta on havaittavissa, prosessin luovuuteen vaikuttavat muusikon ominaisuudet eivät ole yksittäisiä ominaisuuksia vaan toisiinsa sidoksissa olevia kykyjä. Tämä tekee luomisprosessiin vaikuttavien tekijöiden tarkastelusta haastavaa, raportoinnista puhumattakaan. Yksittäistä ominaisuutta on mahdotonta kuvata viittaamatta yksilön

---

<sup>46</sup> Kyky hahmottaa asioiden välisiä yhteyksiä on prosessin luovuuden kannalta keskeinen kyky jo itsessään. Kyse on asioiden välisten suhteiden tunnistamisesta ja vaikutus prosessiin voi ilmetä kokonaisuuden hahmottamisen lisäksi esimerkiksi yksittäisenä oivalluksena tai siitä seuranneena valintana.

muihin ominaisuuksiin sekä prosessiin, jossa ominaisuus tulee esiin. Prosessin kohdalla tulee ottaa huomioon myös sen konteksti. Kyseisten yksilön ominaisuuksien tarkasteluun kohdistuvien vaatimusten johdosta luovuuteen vaikuttavat yksilön ominaisuudet jäävät tässä tutkimuksessa ainoastaan maininnaksi.

### 10.3 PROSESSIN POTENTIAALI

Luomisprosessin luovuuden tarkastelussa keskeisin huomion kohde on itse prosessi. Luomisprosessin luovuuteen vaikuttavat tekijät on tulkittavissa luovuuden kannalta myönteisiksi ainoastaan silloin, kun ne konkretisoituvat prosessissa. Ennen konkretisoitumista kyse on ainoastaan potentiaalista. Prosessin luovuuteen positiivisesti vaikuttavat tekijät määrittyvät prosessikohtaisesti. Ainoa prosessin luovuuteen vaikuttava tekijä, joka tämän tutkimuksen valossa on tulkittavissa prosessin luovuuden edellytykseksi on sen dynaamisuus. Prosessin dynaamisuutta olen käsitellyt prosessin määrittävän tilan kuvauksen yhteydessä, joten tässä luvussa ainoastaan tarkennan kuvausta. Dynaamisuuden sijaan keskitynkin lähinnä tarkastelemaan muusikoiden luomisprosessiin kohdistuneita asenteita ja niiden vaikutusta muusikon toimintatapoihin. Tarkastelu auttaa hahmottamaan musiikillisen toiminnan kautta muodostuvan potentiaalin merkitystä prosessin luovuuden kannalta.

#### 10.3.1 Luovuus – jatkuvan työnteon tulosta?

Luovuuteen vaikuttavien tekijöiden tarkastelun lähtökohdaksi muodostuivat merkitykset, joita muusikot luomisprosessiin vaikuttaville tekijöille antoivat. Merkitykset heijastelivat muusikoiden asenteita. Muusikoita asenteiden lähtökohdasta muusikoita erottelevaksi tekijäksi muodostui tapa suhtautua luomisprosessin käynnistymiseen. Seuraavat lainaukset havainnollistavat muusikoiden asenteiden välisiä eroja:

*H2: Must jotenkin tuntuu että, **biisit syntyy aina sillon ku niiden ei pitäis syntyä.** esim tää kyseinen biisi keskeytti koko mun artikkelin kirjottamisprosessin. Ne biisit saattaa alkaa syntyä vaikka sillon, ku on menossa tapaamaan jotain tyyppiä tai joskus nuorempana oli vaikka joku tentti... ni tenttikirjasta nousi joku juttu ja sit oli vaan pakko tehdä se biisi ja ottaa tentistä hylsy. Mut **sit se on myös vastaavasti niin, et jos on vaikka sunnuntai päivä ja ois koko päivä aikaa ja on itekseen ja päättää et nyt mä rupeen tekee jotain laulua ni siitä ei kyl ikinä tuu juuri mitään et sillon se on lähinnä semmosta väkisin vääntöä.***

*H5: Mul on oikeestaan vaan silleen et ku rupee vaan tekee, ni sit syntyy... et lähtee vaan hakemaan tai et tekee sitä musaa vaan jotenkin... että mulla on ainakin sillai, **että ei edes yritä miettiä, että nyt kun***

*mä alan tekemään, ni sit se on siinä... mun mielestä tai mun kohalla tossa luomisessa on just se, ettei ajattele päämäärää ilman sitä prosessia, et ne ideat kyl tulee siinä prosessissa... et sitä ku nyt miettii ni että voiks se olla sit vaan niin että yleensä tulee valmista kun vaan rupee vaan niinku tekemään, ja ikään kuin että ”nyt ei lähe” onkin synonyymi sille että ei vaan jaksa tehdä sitä tai että ei vaan huvita tehdä tätä biisiä... että ei muokaan huvita koko ajan... niinku 24 tuntia vuorokaudessa tehdä musaa.*

Edesmennyt säveltäjä Pjotr Iljitš Tšaikovski painotti jälkimmäisen esimerkkilainauksen kaltaisen jatkuvan työskentelyn keskeistä merkitystä säveltämisprosessissa. Hänen omien kokemustensa mukaan säveltäjän pitää työskennellä jatkuvasti vaikka varsinainen inspiraatio ei olekaan päällä. Prosessin kannalta keskeiset oivallukset syntyvät ennemmin tai myöhemmin jatkuvan työskentelyn tuloksena. (Tšaikovski 1878, 57-59.) Kuten ensimmäinen lainaus kuitenkin osoittaa, suhtautuminen jatkuvaan työskentelyyn ja tietoiseen yrittämiseen jakoi haastattelemini muusikoiden mielipiteitä. Kaksi haastateltavista uskoj jatkuvan työn tekemisen kautta syntyviin tuloksiin, kun vastaavasti kolme ei nähnyt tietoisesta yrittämisestä juuri helpottavan prosessin käynnistymistä tai sen etenemistä.

Kun edellisten lainausten nostamaa vastakkainasettelua tarkastellaan prosessin käynnistymisen lähtökohdista, on aineiston pohjalta perusteltua väittää, että jatkuva työskentely on eriävistä mielipiteistä huolimatta prosessin käynnistymisen kannalta myönteinen tapa toimia. Kyseinen johtopäätös on perusteltavissa luomisprosessin aikana syntyneiden oivallusten ja oivallusketjujen saamien merkitysten kautta. Luomisprosessin aikana syntyneiden oivallusten merkitys oli kaikissa prosesseissa keskeinen, myös niiden muusikoiden kohdalla, joiden toimintatapoihin ei kuulunut tietoinen pyrkimys jatkuvaan työskentelyyn oivallusten löytämiseksi. Muusikot viittasivat kuvauksissaan myös sosiaalisissa soittotilanteissa yllättäen muodostuneisiin oivalluksiin. Sosiaalisen soittotilanteen aikana muodostuvat oivallukset ovat verrattavissa luomisprosessin aikana syntyneisiin oivalluksiin. Ainoa erottelava tekijä on oivalluksen laukaiseva virike. Koska musiikillisen toiminnan seurauksena syntyneet ydinoivallukset olivat tyypillisiä kaikille muusikoille, on syytä pohtia, miksi kaikki muusikot eivät tästä huolimatta suosineet tietoista työskentelyä prosessin käynnistämiseksi.

Analyysin valossa muusikoiden väliset erot olivat sidoksissa prosessia rajaavan ja suuntaavan tilan muodostumiseen sekä muusikon tapaan asettaa teokselle alustavia

tavoitteita. Muusikot, joiden vaatimustaso oli jo prosessin alussa korkea, olivat taipuvaisia katsomaan tietoisien työskentelyn usein epätydyttäväksi. Tämän katson johtuneen lähinnä siitä, että korkeiden tavoitteiden varhainen asettaminen, nosti prosessia suuntaaviin oivalluksiin kohdistuvia laatuvaatimuksia. Tästä seurasi, että kynnys hylätä alustavia ideoita oli matalalla. Kun tyydyttävää oivallusta ei luomisprosessin alkuvaiheessa syntynyt<sup>47</sup>, kokivat muusikot prosessin turhauttavaksi. On ymmärrettävää, että turhautuneessa mielentilassa työskentelyn jatkamista ei koeta mielekkääksi. Sen sijaan jatkuvaa työskentelyä suosineiden muusikoiden kohdalla lähtökohdat luomisprosessille olivat erilaiset. Myös heidän kohdallaan teokselle asetettu vaatimustaso oli korkea, mutta se kasvoi vasta prosessin edetessä. Prosessin alussa vaatimustaso oli alhainen ja kynnys hyväksyä alustavia ideoita matalalla. Näin ollen heidän kohdallaan luomisprosessi käynnistyi helposti.

Luovuuden näkökulmasta muusikoiden erilaiset asenteet ovat mielenkiintoisia. Keskeistä luovuuden kannalta ei ole itse asenteet vaan niiden vaikutus muusikon toimintaan<sup>48</sup>. Edellä esittämäni perusteella on tulkittavissa, että jatkuvalla työskentelyllä on luovuuden kannalta myönteinen vaikutus. Kyseinen tulkinta pohjautuu oletukseen prosessin sisältämästä luovasta potentiaalista, joka määrittyy lopullisessa teoksessa todentuvien prosessin myötä syntyneiden ydinoivallusten kautta<sup>49</sup>. Prosessia suuntaava oivallus käynnistää prosessin, mutta suurin osa teokseen päätyvistä oivalluksista syntyy vasta prosessin aikana.

Kun prosessin sisältämän potentiaalin vapautumista tarkastellaan prosessivaiheiden näkökulmasta on oikeutettua väittää, että prosessia suuntaavan oivallukseen kohdistuvan vaatimustason laskeminen on luovuuden kannalta järkevää. Potentiaalin vapautuminen kuitenkin edellyttää, että ideointia suuntaava prosessia rajaava tila on selkeä. Haluan korostaa, että tässä yhteydessä esittämäni alhaisen tavoitetasen ja luovuuden yhteys koskee ainoastaan luomisprosessin alkua. Luomisprosessin muissa vaiheissa muusikon asettama vaatimustaso saa prosessin luovuuden näkökulmasta eri merkityksen.

---

<sup>47</sup> Prosessin alkuvaiheessa muodostuvilla oivalluksilla viitataan tässä yhteydessä sekä alustaviin *prosessin rajaavan tilan* muodostaviin oivalluksiin sekä *prosessia suuntaavan tilan* muodostavaan ydinoivallukseen. Tämä johtuu siitä, että kummankin prosessitason yhteydessä esiintyi tulkintani mukaisia piirteitä.

<sup>48</sup> Analyysini pohjalta en pysty arvioimaan pohjautuuko asenne todellisiin kokemuksiin vai onko kyseessä totutun toimintatavan myötä muotoutunut oletuksille perustava suhtautumistapa.

<sup>49</sup> Edellä esittämäni lainauksista jälkimmäinen (H5) konkretisoi tekemäni tulkinnan lähtökohtia.

### 10.3.2 Prosessin dynaamisuus ja ideoista luopuminen

Prosessin etenemisen tarkastelun yhteydessä nostin esiin luomisprosessin dynaamisuuden vaikutuksen prosessin luovuuteen. Kyseisen johtopäätöksen perusteella prosessin luovuuteen vaikuttavien tekijöiden tarkastelussa keskeiseksi nousevat tekijät, jotka vaikuttavat prosessin dynaamisuuteen. Muusikoiden haastatteluista nousi esiin useita prosessin dynaamisuuteen vaikuttavia tekijöitä. Näitä olivat muun muassa oivallusketjujen seuraamisesta aiheutuvat prosessin suuntautumiset sekä muusikoiden avoimuus uusille virikkeille ja niistä seuranneille muutoksille prosessissa. Kuvaukset vaihtelivat kuitenkin prosessikohtaisesti. Aineistosta nousi esiin yksi tekijä, jonka merkitys nousi esiin kaikissa prosesseissa. Kyseinen tekijä oli ideoista luopuminen. Seuraavat lainaukset havainnollistavat ideoista luopumisen merkitystä luomisprosessissa:

*H1\* Et siin vaiheessa se jotenkin tuntu, et se on jotenkin vaikeeta... ihan semmosta yhtä tyhjän tekemistä, et sit vaan **mä yritin tehdä siitä uuden luonnoksen ja lähinnä toivoin et siitä niinku tulis jotain, mut ei se kyl sit vaan auennut**, et kun siihen oli laittanut jo siihen mennessä niin paljon aikaa, ni sit vaan yritti ja yritti pitää hömönä kiinni, mut sit kuitenkin... ni **ei se auennut ennen kun mä otin siitä yhen ison radikaalinkin pätkän pois**, et vaik se oli niinku itessään hyvä, se ei vaan niinku siinä toiminu, näin niinku jälkikäteen katottuna... **et mä olin vähän niinku väkisinkin yrittänyt pitää sitä siinä, ja se oli oikeestaan koko sen tukkosuuden syy**, mut vaik se ei ollukkaa helppoon, ni siitä irrottaminen avas taas sitä prosessii paljon... en muut jutut alko sit taas toimii ja pelaa.*

*H4: Et kyl mä nään et se on niinku tärkeet myös pystyy irrottamaan niistä ideoista vaikka ne ois omast mieltä tosi hyviä, et kyl sitä pitää pystyy kattomaan niinku ulkosest perspektiivist, et mikä niinku on sen kokonaisuuden kannalta hyvä, et jos nyt tulee joku hyvä juttu niin ei väkisin yritä änkee sitä siihen büsiin, jos se ei vaan sovi siihen, vaan sit sen voi käyttää vaik ihan jossain muussa büisissä. Mut eihän se niinku helppoo oo luopuu niistä ideoista tai oivalluksista, johon on niinku tyytyväinen, et ku ne saattaa niinku jossain tapauksissa olla niinku sen büisin semmosii perustavanlaatuisia elementtejä.*

*H5: Tärkeet on... et suostuu tekemään niitä varioita siinä matkan varrella ja suostuu heittämään romukoppaan, sillä... jos sä näät sen liian valmiina siellä niin sä itse asiassa takerrutkin niihin ekoihin ideoihin, kun se onkin vaan toisinto siitä mitä ideoita niinku sillä hetkellä on... ja et sillan sä oot naimisissa niitten kanssa ja sä näät sen lopputuloksenkin liikaa niiden oloisena, jollon sä menetät kokonaan sen mitä sä voisit keksiä siinä matkan varrella...*

Kuten lainauksista on havaittavissa, ideoista luopumisella on keskeinen rooli luomisprosessin dynaamisuuden kannalta. Liian voimakas takertuminen yksittäisiin ideoihin osoittautui vaikeuttavan luomisprosessin etenemistä. Tämä korostui prosesseissa,

joissa suuntaava tila ei suunnannut prosessia vaan lähinnä määritti toivottua lopputulosta. Viimeisessä lainauksessa muusikko (H5) kuvaa kyseistä tilannetta, jossa takertuminen ensimmäisiin ideoihin tyrehtyttää prosessin, ja prosessin myötä syntyvä potentiaali jää hyödyntämättä. Tila-käsitteen avulla kuvattuna tämä tarkoittaa, että prosessin määrittämää tilaa ei muodostu lainkaan. Ideoista luopuminen on yksi keino edesauttaa prosessin etenemistä ja vapauttaa prosessin sisältämä potentiaali. Kuten lainaukset osoittavat, kyse saattaa olla hyvin radikaaleistakin muutoksista, kuten kokonaisesta rakenteellisesta osasta luopumisesta. Teoksen radikaali muuttaminen pakottaa muusikkoa suhtautumaan teokseen uudella tavalla. Uuden näkökulman muodostuminen vaikuttaa olevan muissakin yhteyksissä prosessin luovuuden kannalta myönteinen tapahtuma. Uuden näkökulman syntymistä edistäviin tekijöihin paneudun tarkemmin seuraavassa luvussa.

## 10.4 VARIAATIO

Yksilön elämään tai musiikilliseen toimintaan muutoksia aiheuttavilla tekijöillä oli aineistoni valossa vaikutus prosessin luovuuteen. Muutokset toimivat virikkeinä ja edesauttavat uuden näkökulman syntymistä. Uuden näkökulman myötä prosessin luovuus potentiaali kasvaa. Seuraavissa luvuissa kuvaan muusikon elämässä tapahtuvien tunnepitoisten muutosten sekä muusikon rutiineita rikkovien tekijöiden vaikutusta prosessin luovuuteen.

### 10.4.1 Variaatio elämässä

Muusikon elämän tilanne, ympäristö, henkilökohtaiset mielenkiinnon kohteet sekä yksittäiset kokemukset vaikuttavat luomisprosessiin. Kyseiset tekijät vaikuttavat teoksen sisältöön, mutta toimivat prosessissa myös motivoivana tekijänä. Erityisen suuri vaikutus prosessiin näyttäisi olevan tunnepitoisilla kokemuksilla. Elämässä tunnepitoiset kokemukset viittaavat usein muutoksiin. Näin ollen variaatio elämässä voidaan tulkita luomisprosessin kannalta myönteiseksi tekijäksi. Seuraava lainaus kuvaa elämässä esiintyvän variaation vaikutusta prosessiin:

*H5: Että sä saat semmosta poweria joko jostain paskasta tapahtumasta tai jostain hyvästä kirjasta tai hyvästä leffasta... että sä ikään kuin säät näkökulman, erinäkökulman johonkin asiaan, semmosen näkökulman, että sä ikään kuin eri kautta kävelet johonkin mestaan tai jostain et käyt eri korkeella katsomassa että sä näät eri kulmasta jonkun kaupungin tai niinku ihan mitä vaan, et semmosta variaatiota, et jos on semmosta tiettyä variaatiota elämässä niin siitä tulee siihen luomiseen ja siihen prosessiin tulee niinku energiaa... Ja kyl ne musassa olevat läpät heijastuu jotenkin jostain, ettei ne oo*

*vaan jotain ihme juttuja, et kyl se musa heijastuu johonkin fiilikseen tai siihen ajankuvaan tai siihen mitä tapahtuu, tai mikä vituttaa tai mikä on törkeen hyvää jossain ajassa.*

Lainauksesta nousee myös esiin haastattelemilleni muusikoille tyypillinen tapa hankkia elämyksiä kirjoista ja elokuvista. Myös muu kulttuuri, kuten kuvataide ja teatteri nousivat esiin luomisprosessiin vaikuttavina elämyksiä tarjoavina tekijöinä.

Muusikon elämässä tai mielentilassa tapahtuvien muutosten vaikutus luomisprosessiin oli selkeästi havaittavissa. Vaikuttaa siltä, että tunnepitoisten kokemusten aikaansaamat vahvat tunnetilat herkistävät muusikoita aistimaan myös muita tunnetiloja voimakkaasti. Koska herkkyys virikkeille kasvaa, paranee myös itsensä toteuttamisen edellytykset. Seuraavat katkelmat ovat jo aikaisemmin tässä tutkimuksessa esittämästäni lainauksesta ja kuvaavat elämässä tapahtuvia muutoksia, jotka heijastuvat kyseisen muusikon (H1\*) teoksessa. Olen kirjannut lainauksien alle tarkentavan haastattelun aikana tekemäni tarkennukset.

*Freudin äiti kuoli ja tavallaan jotenkin siin oli läsnä semmonen enkelin läsnäolo tai joku toisen ulottuvuuden läsnä olo.*

*Tarkennus: Kyseessä oli hyvä ystävä ja kuolema vaikutti voimakkaasti mielialaan*

*Olin ite just rakastunut, tavannut uuden tyypin, joka on tavallaan myös tämmönen enkelihahmo.*

*Tarkennus: Ennen rakastumista pitkä aika ilman tunnepitoista ihmissuhdetta*

*Et mä hurahdin venäläiseen kirjallisuuteen... ja siit kirjallisuudesta nous juttuja tavallaan niinku hiljasuudesta, joka viittas siihen kuolemaan...että sielt nousi se kielikuva enkeli lensi tyhjän huoneen läpi ja sit semmonen ajatus, joka liittyy siihen, että hiljaisinta on siinä on kun hiljaisuus kävelee tyhjän huoneen läpi*

*Tarkennus: Yleinen tunnelma vaikutti selkeästi kirjan lukemiseen.*

Edellisistä katkelmista voimakkaisiin tunteisiin viittaa rakastumiseen ja kuolemaan liittyvät tunteet. Sekä rakastumisessa että kuoleman kohtaamisessa on kyse muutoksesta, jolla on suuri vaikutus tunnetiloihin. Hurahtamista venäläiseen kirjallisuuteen ei voida pitää yhtä merkittävänä muutoksena. Kyseisen lainauksen pohjalta voidaan kuitenkin tulkita, että muusikon vallitseva tunnetila vaikutti kirjallisuuden lukemiseen. Tunnetila suuntasi muusikon huomiota ja vaikutti tekstistä esiin nousseiden ajatusten valikoitumiseen.



Edellinen esimerkki konkretisoi muusikon elämäntilanteen ja siihen liittyvien tunteiden ja elämysten vaikutusta luomisprosessiin. Koska vaikutus oli selvästi havaittavissa myös muiden muusikoiden kohdalla, voidaan päätellä, että elämässä tapahtuvalla variaatiolla on myönteinen vaikutus luomisprosessiin. On syytä huomioda, että kokemusten sisältö ja tunnelataus eivät siirry automaattisesti teokseen. Aineistosta nousi esiin tapauksia, jossa teoksen välittämä tunnetila ei vastannut vallitsevaa tunnetilaa. Näin ollen luomisprosessin kannalta merkittävää ei ole elämysten sävy vaan niiden voimakkuus.

#### 10.4.2 Rutiinien rikkominen

Rutinoituminen on yksi prosessin luovuuteen positiivisesti vaikuttava tekijä. Analyysin pohjalta on tulkittavissa, että myös tekijät, jotka rikkovat muusikon rutiineja vaikuttavat luomisprosessiin myönteisesti. Aineistosta nousi esiin useita eri tekijöitä, jotka muusikon rutiinit rikkoessaan johtivat uusiin prosessin kannalta merkittäviin oivalluksiin. Haastattelemani muusikot pyrkivät tietoisesti rikkomaan omia toiminnallisia rutiinejaan muun muassa hakemalla uusia lähestymistapoja musiikin tekemiseen tutustumalla esimerkiksi erilaisiin musiikillisiin käytäntöihin. Aineistosta nousi esiin myös tekijöitä, jotka eivät olleet seurausta muusikon tietoisesta valinnasta. Kyseisiä rutiineja rikkovia tekijöitä olivat muun muassa uudet soittimet, tutussa soittimessa esiintynyt vika sekä soitossa tapahtuvat virheet. Seuraava lainaus kuvaa muusikolle poikkeuksellisen soittimen vaikutusta luomisprosessiin<sup>50</sup>.

*H2: Mä oon aika kurja pianisti, et musta tuntu, että se piano ikään kuin rampautti sitä laulun tekemistä, kun ei pystynyt tehdä sitä mitä halus, vaan piti tyytyä siihen mitä osaa... mut se myös uudella tavalla mahdollisti tämmösen melodian soittamisen sinne väliin... sit vaan jossain vaiheessa huomasin, että se laulu alkokin niinku niveltyy helposti ja siit mulle tuli sit semmonen into jatkaa... et se on vähän sama kun et mul moni biisi on syntynyt niin et siin kitarassa on jotain vikaa, et siit puuttuu vaik joku kieli ja sit on vaan pakko lähteä soittaa eritavalla kuin aiemmin ja siit sit syntyy ihan uudenlainen biisi.*

Soitin, jota muusikko ei oman instrumenttinsa tavoin hallitse sekä soittimen puutteellinen toiminta rajoittaa yksilön musiikillista toimintaa ja näin pakottaa yksilöä muuttamaan omia rutiininomaisia toimintatapojaan. Kyse ei ole siitä, että luova prosessi edellyttäisi konkreettista musiikillista toimintaa rajoittavia tekijöitä, eikä siitä, että musiikin tekeminen

---

<sup>50</sup> Haastattelemistani muusikoista kahdella uusi soitin sai aikaan prosessin kannalta merkittävän oivalluksen.

tuntemattomilla soittimilla olisi tuottoisampaa kuin tutuilla instrumentilla. Keskeistä sen sijaan on rajoittavien tekijöiden pakottama muutos yksilön musiikillisessa toiminnassa ja uuden näkökulman syntyminen.

Uusi näkökulma saattoi syntyä myös sattumalta muun muassa musiikillisessa toiminnassa tapahtuneiden virheiden virittämänä. Seuraavat lainaukset kuvaavat virheen seurauksena syntynyttä oivallusta:

*H1: On ihan yleistäkin et, virheist syntyy paljon uusia innovaatioita. Et kyl tossakin puhallinorkesteribiisissä mä monta kertaa kirjoitin väärin ja yllättäen sitä olikin silleen et "yeah" et sehän oiskin aika rouhee tolleen. Et sitä kopsas vaikka jonkun stemman väärälle instrumentille ja sit se olikin hyvä silleen, eli periaatteessa se tuli niinku ihan sattumalta. Tai silleen et kun se kuulosti erilaiselta niin siit heräs ajatus et, että jos tää oiski vaikka tälleen vaik jotenkin ihan kaukasestikin...*

*H3: Et joskus mulle käy kans silleen, niinku tossakin, et tulee räikeesti joku väärä sävel, et soittotilanteessa sen sit yrittää korjata sen oikeaksi sillä että mä toistan sitä niin monta kertaa, että se alkaa kuulostaa loogiselta, mut niinku tos biisin tekemisessä ni joskus tommosesta virheestä tulee et hei täähän on oikeasti niinku hyvä juttu, ja kun sen hyväksyy ni sit voi tulla ihan uusia ja täysin erilaisia ideoita, niinku siihen alkuperäseen verrattuna.*

Luomisprosessin kannalta rutiinien rikkomisen keskeisin vaikutus on uuden näkökulman syntyminen. Kyse on muutoksesta joka pakottaa muusikon suhtautumaan teokseen tai musiikilliseen toimintaan uudella tavalla. Aineistoni ei kuitenkaan oikeuta tekemään johtopäätöstä, että luovuus edellyttäisi kokonaan uuden näkökulman syntymistä. Sen sijaan voidaan olettaa, että tekijät, jotka auttavat yksilöä katsomaan tuttua elementtiä uudesta näkökulmasta tai tilanteet, jossa muusikko joutuu muuttamaan perinteistä tapaansa toimia lisää prosessin luovuuspotentiaalia.

## 10.5 POHDINTA PROSESSIN LUOVUUDESTA

Vaikka analyysi tarjosi lukuisia vihjeitä prosessin luovuuteen viittaavista tekijöistä, jäivät tutkimukseni tulokset kapeiksi. Tämä johtuu siitä, että luovuuteen vaikuttavat tekijät muodostavat valtavan ketjun, jossa yhden lenkin kuvaaminen edellyttää myös muiden lenkkien avaamista ja kuvaamista. Kyseinen toimintatapa ei kuitenkaan ole tämän tutkimuksen laajuuden huomioiden mielekäästä – jos edes mahdollista. Näin ollen päädyin lähinnä nostamaan esiin tekijöitä, jotka ovat käsiteltävissä myös irrallisina tekijöinä. Tämä ei valitettavasti anna oikeutusta ilmiön todelliselle luonteelle.

Analyysin edetessä alkoi myös käsitykseni ilmiöstä luovuus hämärtä. Tutkimusaineiston pohjalta osoittautui vaikeaksi tunnistaa oliko kyse luovasta prosessista sanan varsinaisessa merkityksessä vai prosessin aikana esiintyvistä yksittäisistä luovista oivalluksista. Mitä syvemmälle analyysi ajautui sitä vaikeammaksi tulkinta muodostui. Odottamieni vastausten sijaan syntyi joukko uusia kysymyksiä.

On selvää, että muusikoiden luomisprosessi ei ole kaikilta osiltaan luova. Pääsääntöisesti muusikoiden luomisprosessissa on kysymys tunnettujen musiikillisten elementtien yhdistämisestä tavalla, jonka muusikko kokee itselleen uutena. Muusikon lähtökohtainen potentiaali ja kyky hyödyntää sitä prosessissa määrittää luovuuden tason. Jotta prosessi olisi luova, tarvitsee se oman aikansa. Tarvittavaa aikaa ei voida kuitenkaan ennalta määritellä. Tarvittava aika riippuu niin prosessin lähtökohdista, yksilöstä kuin itse prosessistakin.

Valintani tarkastella prosessin luovuutta yksilön näkökulmasta vaikutti siihen, että kentän rooli prosessin luovuuden määrittäjänä jäi vähälle huomiolle. Kenttä, eli musiikin alalla toimivat tahot, vaikuttavat välillisesti prosessiin usealla eri tavalla. Ensinnäkin kenttä arvottaa muusikon toimintaa Toiseksi muusikon asema kentällä vaikuttaa niihin toimintamahdollisuuksiin, joita muusikolla on käytössään. Prosessin luovuuden tarkastelun lähtökohdasta kentän vaikutus voidaan sisällyttää muusikon sisäiseen standardiin. Sisäisen standardin kautta kentän voidaan olettaa vaikuttavan muusikon prosessissa tekemiin valintoihin ja välillisesti prosessin luovuuteen Toinen prosessin luovuuteen liittyvä tekijä, jonka jätin käsittelyni ulkopuolelle on jälleen flow-kokemus. Syyt ovat samat kuin ensimmäisen tutkimuskysymyksen kohdalla.

## **11. TUTKIMUKSEN JOHTOPÄÄTÖKSET JA ARVIOINTI**

Tässä tutkimuksessa pyrin vastaamaan seuraaviin tutkimuskysymyksiin: 1) Miten muusikoiden luomisprosessi etenee? 2) Mikä tekee prosessista luovan? Koska tavoite oli mallintaa muusikoiden luomisprosessi, painopiste on ensimmäisessä tutkimuskysymyksessä. Tässä luvussa tarkastelen käyttämäni haastattelumenetelmän soveltuvuutta luomisprosessin tutkimukseen, esitän tutkimuksen keskeisimmät johtopäätökset sekä arvioin tutkimuksen luotettavuutta.

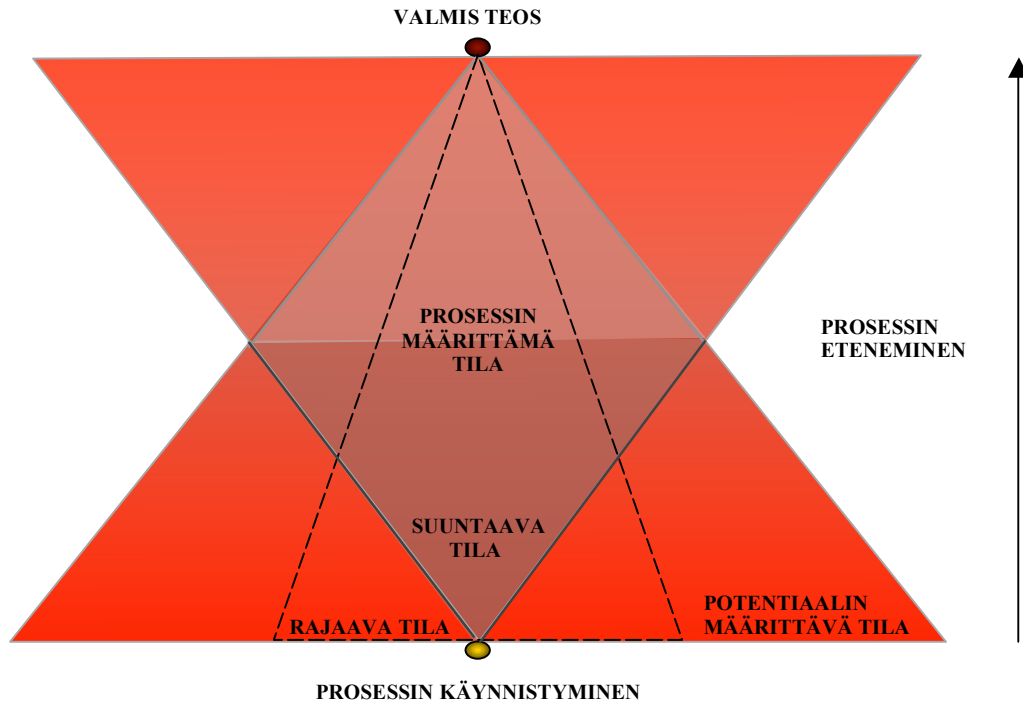
### **11.1 TUTKIMUSMENETELMÄT**

Käyttämäni haastattelumenetelmä soveltuu hyvin muusikoiden luomisprosessin tarkasteluun antaen mahdollisuuden lähestyä luovaa prosessia moniulotteisesti. Haastattelumenetelmän avulla pystytään tavoittamaan muusikon toimintaan, ajatteluun ja prosessin elämyksellisyyteen liittyviä tekijöitä. Koska käyttämäni kysymyksenasettelu ei ole erityisalasidonnaista, voitaneen menetelmää soveltaa myös muihin konteksteihin kohdistuvan luomisprosessin tutkimuksessa.

Keskeinen osa menetelmää oli haastattelun stimulointi; haastattelun aikana kuunneltu teos toimi muusikon kerronnan tukena. Se auttoi palauttamaan muusikon mieleen luomisprosessiin liittyviä tuntemuksia. Analyysin kannalta keskeisintä olivat tarkentavat haastattelut, joiden tarkoitus oli minimoida virhepäätelmät. Merkittäväksi tekijäksi muodostui tutkijan ja haastateltavan välille syntynyt vuorovaikutussuhde, jonka kautta monet tutkimukselliset, havainnot ja kysymykset syntyivät. Ajatuksia vaihdettiin myös tutkimustuloksista. Analyysi eli koko tutkimusprosessin ajan. Tämä teki tutkimuksen toteuttamisesta työlää, mutta jälkikäteen katsottuna johti varsin syväluotaavaan analyysiin.

### **11.2 PROSESSIN ETENEMINEN TILASSA TAPAHTUVINA MUUTOKSINA**

Tutkimuksesta syntyi nelitasoinen luomisprosessia tila-käsitteen avulla havainnollistava malli: 1) prosessin potentiaalin määrittävä tila, 2) prosessia rajaava tila, 3) prosessia suuntaava tila sekä 4) prosessin määrittävä tila. Prosessin etenemistä kuvattiin tilassa tapahtuvina muutoksina. Tila-käsitteen varaan rakentuu tarkastelurunko, joka oikeuttaa prosessin dynaamisuuden. Kuvion 23 havainnollistaa tila-käsitteen avulla kuvaamiani prosessitasoja ja niiden välisiä suhteita.



**KUVIO 23:** Luomisprosessin eteneminen tilassa tapahtuvina muutoksina. Tehdyt valinnat ja hyväksytyt oivallukset tiivistyvät dynaamisen prosessin myötä valmiiksi teokseksi.

Seuraavassa kuvaan tiivistetysti jokaista prosessi-tasoa. Tasojen määritelmät tuovat esiin ainoastaan esimerkkejä niihin liittyvistä elementeistä.

1) *Prosessin potentiaalin määrittämän tila* kuvaa niitä voimavaroja, joita muusikolla on luomisprosessin aikana käytössään. Tällä on keskeinen rooli kaikilla prosessi tasoilla. Olen korostanut kokemusmaailman ja erityisalanhallinnan vaikutusta muusikoiden luomisprosessin etenemiseen.

2) *Prosessia rajaava tila*. Tässä korostuu muusikon ajattelua rajaavien tekijöiden vaikutus prosessin käynnistymiseen. Tiedostettuja rajaavia tekijöitä ovat esimerkiksi musiikillinen tyyli ja valitut instrumentit. Tiedostamattomia rajaavia tekijöitä ovat esimerkiksi mieliala tai elämäntilanne.

3) *Prosessia suuntaava tila* muodostuu oivalluksen seurauksena. Prosessi käynnistyy, kun musiikilliset ja kokemukselliset elementit kohtaavat tavoitteiden mukaisesti. Elämykselle löytyy musiikillinen vastine toivotulla tavalla.

4) *Prosessin määrittämän tilan* avulla kuvaan prosessin dynaamisuutta ja sen vaikutusta prosessin lopputulokseen. Syntyvän teoksen kannalta ovat keskeisiä oivallukset ja oivallusketjut, jotka syntyvät prosessin aikana.

Mallia tulkitessa on otettava huomioon, tasojen päällekkäisyys sekä niihin liittyvien elementtien vuorovaikutus toisiinsa. Tämä tekee mallista moniulotteisen. Malli tarjoaa rungon erilaisten teoreettisten näkökulmien tarkasteluun. Mallia voitaneen soveltaa myös muiden erityisalojen konteksteissa.

Olen esittänyt prosessin etenemiseen liittyvät tulokset haastattelemilleni muusikoille lisätäkseen tulosten luotettavuutta. Muusikot kokivat tila-käsitteen olevan osuva tapa kuvata luomisprosessia, kuten käy ilmi muun muassa erään haastattelemani muusikon sähköpostitse antamasta palautteesta:

*“Luovan prosessin kuvaaminen tila-käsitteen kautta on mielestäni mahtava oivallus. Tuli mieleen, että niinhän se on... niin se prosessi kokonaisuudessaan menee. Prosessin kunnolla käynnistyessä tila on vähän niin kuin känni tai kiima. Kaikki, jolla ei ole välitöntä merkitystä häivettyy taka-alalle, tunteet ovat pinnassa ja sitä seuraa herkemmin aitoja impulsseja. Jotenkin sen aistii milloin tila alkaa ja loppuu, eikä kuitenkaan valmista sapluunaa ole, vaan kenttä on aika avoin erilaisille ratkaisuille. Erona tietysti, että känni päättyy päänsärkyyn, mutta loppuun saatettu luova prosessi tuo puhdistuneen olon. Vähän kuin ois ripittäytynyt.”*

### 11.3 PROSESSIN LUOVUUDEN ARVIOINTI

Prosessin luovuuteen vaikuttavien tekijöiden käsittely jäi tutkimuksessa suppeahkoksi. Tulokset tarjoavat lähinnä tutkimuksellisia aiheita prosessin luovuuden tarkasteluun. Keskeisimpiä tekijöitä ovat prosessin dynaamisuus, kokonaisuuksien hahmottaminen muuttuvassa prosessissa, toimintakapasiteettia vapauttavat rutiinit sekä muusikon toimintatapoihin vaihtelua aiheuttavat tekijät.

Tutkimustuloksista on löydettävissä yksi havainto, jonka haluan nostaa esille. Muusikon toiminnan peilaaminen sisäisen standardiin tarjoaa hyvän lähtökohdan prosessin luovuuden tarkastelulle. Valitettavasti kyseinen havainto syntyi vasta analyysin loppuvaiheessa. Alkuperäinen haastatteluaineisto antoi vihjeitä muusikoiden toiminnan ja sisäisen standardin suhteesta. Käsite sisäisen standardin vaikutuksesta muusikon toimintaan täydentyi tarkentavissa haastatteluissa. Uskon, että kehittämällä kysymyksenasettelua

sisäisen standardin ja siihen peilautuvan toiminnan lähtökohdista, on mahdollista tavoittaa prosessin luovuuteen vaikuttavia tekijöitä.

#### **11.4 TUTKIMUKSEN LUOTETTAVUUDESTA**

Keskeisimmät tutkimuksen luotettavuuteen vaikuttavaista tekijöistä ovat haastateltavien määrä, haastateltavien valinta, tutkijan kokemus ja musiikinalaan liittyvä tuntemus, haastattelujen ja analyysin toteutus, tulosten johtaminen ja raportointi. Olen pyrkinyt lisäämään tutkimukseni luotettavuutta mahdollisimman tarkalla ja analyttisellä raportoinnilla. Näin lukijan on mahdollista seurata tutkimuksen kehittymistä ja arvioida samalla sen luotettavuutta. Yksittäiset luotettavuutta lisääviä tekijöitä ovat sanantarkat taltioinnit ja niiden käyttäminen raportoinnissa, musiikkialan ammattilaisten hyödyntäminen muusikoiden valinnassa, analyysin perusteellisuus, sekä tulkintojen varmistaminen tarkentavilla haastatteluilla kaikissa tutkimuksen vaiheissa.

Koska tutkimukseni tavoitteena oli mallintaa muusikoiden luomisprosessi, olen tehnyt yleistyksiä ja oletuksia mallin soveltuvuudesta eri konteksteihin. Tämä on tietoinen valinta, jolla asetan johtopäätökseni muiden arviotavaksi ja käytännössä testattavaksi.

#### **12. LOPPUSANAT**

Tutkimuksesta muodostui pitkä prosessi, jos sen käynnistymisajankohdaksi määritetään hetki, jolloin valitsin proseminaari-tutkielmani aiheen. Valitessani aihetta en tiennyt, mihin olin ryhtymässä. Jos olisin sen tiennyt, olisin ehkä valinnut toisin. Näitä sanoja kirjoittaessani olen viettänyt aiheen parissa yli viisi vuotta. Työskentely ei ole ollut jatkuvaa, mutta ajatukseni ovat toistuvasti palanneet tutkimukseni pariin. Pienille muistilapuille kirjoitettuja ajatuksia, ideoita ja huomioita on vuosien varrella kertynyt satoja. Puhelinta vaihtaessani olen joutunut purkamaan puhelimen nauhurilla tallentamani yllättäen syntyneet ideat.

Tutustuminen muusikoihin ja heidän luomisprosesseihinsa on ollut hieno ja opettavainen kokemus. Muusikoiden luomisprosessin tarkastelu on johtanut myös oman tutkimusprosessini arviointiin. Jälkikäteen katsottuna tutkimusprosessiin lähtiessäni potentiaalin määrittävä tila oli liian kapea ja rajaava tila aivan liian laaja. Tämä lisäksi prosessia suuntaava tila johti valitettavan usein harhaan kunnes viimein prosessi alkoi

määrittää tilaa. Syntyi malli, joka oli mielessä kirkas ja itselleni uusi. Miten kirkkaana malli raportissa välittyy — siihen en pysty itse vastaamaan. Se on kentän tehtävä.

Aloitin tutkimukseni muusikon kokemukseen pohjautuvalla kuvauksella, joten haluan myös lopettaa tutkimukseni samoissa tunnelmissa — omiin tutkimuksen aikana syntyneisiin kokemuksiini peilaten:

*“ Usko asiaasi, anna asioille aikaa, anna asioille kaikkesi, uskalla innostua, uskalla heittäytyä, uskalla kyseenalaistaa, vaikka useimmiten erehtyisit... silloin voit tavoittaa jotain itsellesi uutta ja merkityksellistä... ehkäpä jopa jotain luovaa — kunhan et tule hulluksi!”*



## LÄHTEET

- Amabile, T. M. 1982.** Detrimental effects of competition in a field setting. *Journal of Personality and Social Psychology Bulletin*, 8 (3), (573–578). Tiivistelmä saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 12.8. 2007.
- Amabile, T. M. 1983.** The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of Personality and Social Psychology*, 45 (2), 362–364. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 11.8. 2007.
- Armbruster, B. B. 1989.** Metacognition in Creativity. Teoksessa J.A Glover, R. R. Ronning & C.R. Reynolds (toim.), *Handbook of Creativity*. New York: Plenum, 177–182.
- Balkin, A. 1990.** What is creativity? What is not? *Music Educators Journal*, 76 (9), 29–32. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 14.3. 2005.
- Bereitter, C., & Scardamalia, M. 1993.** *Surpassing ourselves: An inquiry into the nature and implications of expertise*. Illinois: Open Court Publishing Company.
- Bereitter, C., & Scardemalia, M. 1996.** *Rethinking Learning*. Teoksessa Olson, D., Torrance, N. (toim.) *The Handbook of Education and Human Development*. Cambridge, Ma: Blackwell, 485–513.
- Collins, M. A., & Amabile, T. M., 1999.** Motivation and creativity. Teoksessa Sternberg, R. J. (toim.), *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 297–312.
- Csikszentmihalyi, M. 1992.** Updated edition 2002. *Flow: the classic work on how to achieve happiness*. London: Random House.
- Csikszentmihalyi, M. 1996.** *Creativity: flow and the psychology of discovery and Inventions*. , New York: HarperCollins Publishers.
- Csikszentmihalyi, M. 1999.** Implications of a systems perspective for the study of creativity. Teoksessa Sternberg, R. J. (toim.), *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 313–338.
- Chirban J. 1996.** *Interviewing in depth. The interactive– relational approach*. , California: Sage publication, 28–29, 42–43.
- Deci, E. L., Koestner, R., & Ryan, R. M. 1999.** A meta-analytic review of experiments examining the effects extrinsic rewards on intrinsic motivation. *Psychological Bulletin*, 125 (6), 627–668. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 11.8.2007.
- Eisenberg, R., & Rhoandes, L. 2001.** Incremental effects of reward on creativity. *Journal of Personality and Social Psychology*, 81, (728–741). Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 12.8. 2006.

**Eisenberger, R, Shanock, L. 2003.** Rewards, Intrinsic Motivation, and Creativity: A Case Study of Conceptual and Methodological Isolation. *Creativity Research Journal*, 15 (2&3), Lawrence Erlbaum Association, Inc, 87–98. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 11.8. 2006.

**Elliott, David J. 1995.** *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press.

**Eskola, J., Suoranta, J. 1999.** Johdatus laadulliseen tutkimukseen, kolmas painos, Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

**Feist, G. 1999.** The Influence of Personality on Artistic and Scientific Creativity. Teoksessa Sternberg, R. J. (toim.), *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 273–296.

**Freud, S. 1908.** Creative Writers and Day-Dreaming. Teoksessa Vernon, P.E. (toim.) 1970. *Creativity*. Middlesex: Penguin books, 126–135.

**Freud, S. 1920.** General Introduction to Psychoanalysis. Teoksessa Vernon, P.E. (toim.) 1970. *Creativity*. Middlesex: Penguin books, 135–136.

**Gadamer, H. G. 1979.** *Truth and Method*. London: Sheed and Ward.

**Gagné, F. 1991.** Toward a differentiated model of giftedness and talent. Teoksessa: Colangelo N., & Davis G. A. (toim.) *Handbook of gifted education*. Boston: Allyn and Bacon, 65–80.

**Gagné, F. 1993.** Constructs and models pertaining to exceptional human abilities. Teoksessa Heller K. A., Mönks FJ & Passow A. H. (toim.) *International handbook of research and development of giftedness and talent*. Oxford: Pergamon Press, 69–87.

**Gagné, F. 2000.** Differentiated Model of Giftedness and Talent. Year 2000 Update. Opinion Papers (120). Saatavissa verkkomuodossa: [http://www.eric.ed.gov:80/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content\\_storage\\_01/0000019b/80/16/bf/70.pdf](http://www.eric.ed.gov:80/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content_storage_01/0000019b/80/16/bf/70.pdf). Luettu 23.4.2007.

**Garam, L. 2000.** Lahjakkaan viulistin kasvatus. Helsinki: Yliopisto paino.

**Gardner, H. 1993.** *Creating minds: An anatomy of Creativity seen through the lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham and Gandhi*. New York: Basic Books-

**Guilford, J. P. 1950. Creativity.** *American Psychologist*, 5 (9), 444–454. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 11.1. 2008.

**Guilford, J.P., 1959.** Traits of Creativity. Teoksessa Vernon, P.E. (toim.) 1970. *Creativity*. Middlesex: Penguin books, 167–188.

**Guilford, J. P. 1967.** *The nature of human intelligence*. New York: M-Graw-Hill

**Hakala, J. 2002.** *Luova prosessi tieteessä*. Tampere: Oy Yliopistokustannus University Press Finland, 12–14.

**Hatch, J. A., & Wisniewski R. 1995.** Life history and narrative: questions, issues, and exemplary works. Teoksessa Hatch J.A. & Wisniewski R.(toim) Life history and narrative. London: Falmer, 113–135.

**Heelan, P. 1991.** Hermeneutic Phenomenology and the Philosophy of Science. H.J. Silverman (toim.). Gadamer and Hermeneutics: Science, Culture and literature: Plato, Heidegger, Barthes, Ricoeur, Habermas, Derrida. New York: Routledge.

**Heikkinen, H. 2001.** Narratiivinen tutkimus todellisuus kertomuksena. Aaltola, J., Valli, R. (toim.) Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Näkökulmia aloittelevalla tutkijalle teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 116–131.

**Heinonen, Y. 1995.** Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Jyväskylä: University Printing House and Sisäsuomi Oy.

**Heys, J. R. 1989.** Cognitive processes in creativity. Teoksessa J.A Glover, R. R. Ronning & C.R. Reynolds (toim.), Handbook of Creativity. New York: Plenum, 135–145.

**Hirsjärvi, S., & Hurme, H. 1985.** Teemahaastattelut, kolmas painos, Helsinki: Gaudeamus

**Husserl, E. 1995.** Fenomenologian luento: viisi luentoa, Helsinki lokikirjat.

**Joy, S. 2004.** Innovation Motivation: The Need to Be Different. Creativity Research Journal, 16 (2 & 3), Lawrence Erlbaum Association, Inc, 313–330. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 11.8. 2007.

**Kris, E. 1997.** Psychoanalytic Explorations in Art. 4. painos. New York: International Universities Press.

**Kusch, M. 1986.** Ymmärtämisen haaste. Prometheus-sarja Oulu: Pohjoinen.

**Kvale 1996.** Inter Views: an introduction to qualitative research interviewing. Thousand Oaks: Sage, 132 – 135.

**Laine, T. 2001.** Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma. Aaltola, J., Valli, R. (toim.) Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Näkökulmia aloittelevalla tutkijalle teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 26–43.

**Lingren, E. & Sullivan, K. P.H. 2003.** Stimulated recall as a trigger for Increasing Noticing and Language Awareness in the L2 Writing Classroom: A Case Study of Two Young Female Writers. Language Awareness, 12, (3 & 4), 172–186. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 14.11. 2007.

**Lubart, T. I. 1999.** Creativity Across Cultures. Teoksessa Sternberg, R. J. (toim.), Handbook of creativity. Cambridge: Cambridge University Press, 339–350.

**Lubart, T. 2001.** Models of Creative Process: Past, Present, and Future. *Creativity Research Journal*, 13, (3/4), 295 –308.

**Lyle, J. 2003.** Stimulated recall report on its use in naturalistic research. *British Educational Research*, 29 (6), 861–878. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 14.11.2007.

**Maslow A. H. 1959.** Creativity in Self-Actualizing People. Teoksessa Anderson, H. (toim.) *Creativity And Its Cultivation*. New York :Harpper& Brothers publisher, (83–95).

**Maslow, A. H. 1987.** *Motivation and Personality*. 3. painos. New York: Harper Colins Publishers.

**Maud, H., & Webster, P. 2001.** Creative thinking in music. *Music Educators Journal*, 88 (1), (19–23). Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 11.3.2005.

**Moustakas, C. 1994.** *Phenomenological Research Methods*. London: Sage Publications, Inc.

**Mumford, M. D., Mobley, M. I., Uhlman, C. E., Reiter- Palmon, R., & Doares, L. M. 2001.** Process analytic models of creative capacities. *Creativity Research Journal*, 15, Lawrence Erlaub Association, Inc, 107–120. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 16.9.2007.

**Mumford, M. D. 2003.** Where have we been, where are we going? Taking stock in creativity research. *Creativity Research Journal*, 15, Lawrence Erlaub Association, Inc, 107 –120. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 11.3. 2007.

**Niiniluoto, I. 1983.** *Tieteellinen päättely ja selittäminen*. Helsinki: Otava.

**Perttula, J. 2000.** Kokemuksesta tiedoksi: fenomenologisen metodin uudelleen muotoilua. *Kasvatus* 5:428–442

**PolICASTRO, E., & Gardner, H. 1999.** From Case Studies to Robust Generalizations: An Approach to the Study of Creativity. Teoksessa Sternberg, R. J. (toim.), *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 213–225.

**Poincore, H. 1908/1924.** *Mathematical Creation*. Teoksessa Vernon, P.E. (toim.) 1970. *Creativity*. Middlesex: Penguin books, 77–90.

**Renzulli, J. S. 1986.** The three-ring conception of giftedness: a developmental model for creative productivity. Teoksessa Sternberg & Davidson (toim.) *Conceptions of giftedness*. New York: Cambridge University Press, 53–92.

**Rogers, C. R. 1954.** *Toward a Theory of Creativity*. Teoksessa Vernon, P.E. (toim.) 1970. *Creativity*. Middlesex: Penguin books, 137–151.

**Russ, S. W. 2003.** Creativity research: Whither thou goest. *Creativity Research Journal*, 15 ( 2 &3). Lawrence Erlaub Association, Inc, 143–145. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 11.3. 2007.

**Schepens, A. 2007.** Studying learning processes of student teachers with stimulated recall interviews through changes in interactive cognitions. *Teaching and Teacher Education*, 23, 457–472. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 14.11. 2007.

**Siekkinen, K. 2001.** Syvähaastattelu. Aaltola, J., Valli, R. (toim.). *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. Metodien valinta ja aineiston keruu: Virikkeitä aloittavalle tutkijalle*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 43–58.

**Sinnot, E. W. 1959.** The Creativeness of Life. Teoksessa Vernon, P. E. (toim.) 1970. *Creativity*. Middlesex: Penguin books, 107–115.

**Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. 1996.** Investing in Creativity. *American Psychologist*, 51 (7), 677–688. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/>

**Sternberg, R. Lubart, T. 1999.** The Concept of Creativity . Prospect and Paradigms. Teoksessa Sternberg, R. (toim.) *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 3–15.

**Sternberg, R. J., & O'hara, L. A. 1999.** Creativity and Intelligence. Teoksessa Sternberg, R. J. (toim.), *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 251–272.

**Sternberg, R. J. 2006.** The nature of creativity. *Creativity Research Journal*, 18 (1), Lawrence Erlbaum Association, Inc, 87–98. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 11.2.2008.

**Syrjälä, L., & Numminen, M. 1988.** Tapaustutkimus kasvatus tieteessä. Oulun yliopiston kasvatustieteellisen tiedekunnan tutkimuksia 51.

**Tannenbaum, A. J. 1986.** Giftedness: A psychosocial approach. Teoksessa Sternberg R.J., & Davidson J. (toim.) *Conceptions of giftedness*. New York: Cambridge University Press, 21–52.

**Tchaicovsky, P. I. 1878.** Letters. Teoksessa Vernon, P. E. (toim.) 1970. *Creativity*. Middlesex: Penguin books, 57–60.

**Tuomi, J., & Sarajärvi, A. 2003.** Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

**Uusikylä, K., & Piirto, J. 1999.** Luovuus: Taito löytää, rohkeus toteuttaa. Juva: WSOY.

**Uusikylä, K. 1994.** Lahjakkaiden kasvatus. Porvoo: WSOY.

**Varto, J. 1992a.** Laadullisen tutkimuksen metodologia, Helsinki: Kirjayhtymä

**Varto, J. 1992b.** Fenomenologinen tieteiden kritiikki. *Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta* vol. 30. Tampere: Tampereen yliopisto.

**Wallas, G. 1926.** The Art of Thought. Teoksessa Vernon, P. E. (toim.) 1970. *Creativity*. Middlesex: Penguin books, 91–97.

**Webster, P. R. 1990.** Creativity as creative thinking. *Music Educators Journal*, 76 (9), 22–28. Saatavissa verkkomuodossa: <http://search.ebscohost.com/> Luettu 14.3. 2007.

**Weisberg, W. R. 1999.** Creativity and Knowledge: A Challenge to Theories. Teoksessa Sternberg, R. J. (toim.), *Handbook of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 226–260.